ك. ستانسلافسكي

حياتي في الفن

الجزء الأول

ترجمة

دريني خشبة

الكتاب: حياتي في الفن (الجزء الأول)
الكاتب: ك. ستانسلافسكي
ترجمة: دريني خشبة
الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

ستانسلافسكي ، ك.
حياتي في الفن (الجزء الأول) / ك. ستانسلافسكي ، ترجمة: دريني خشبة
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٤٥٤ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٥ – ٦٧ – ٦٨١٨– ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٨١٧٩ / ٢٠٢٠

حياتي في الفن





مقدمة المترجم

منذ أن قدر لي شرف الإسهام في نشر الثقافة المسرحية في مصر وأنا اشعر بالمرارة والحسرة لأن طالب الفنون المسرحية والممثل والمخرج والناقد وكل العاملين في المسرح والمتصلين به ومن يغشونه من المتفرجين لا يجدون كتابا معتمدا في اللغة العربية يحدثهم عن هذه الفنون ويثقفهم بثقافاتها المتنوعة التي لا حصر لها.. وكان هؤلاء جميعا يضطرون إلى التماس هذه الثقافات في كتب اللغة الأوربية التي يعرفونها، وما أقل الملمين بهذه اللغات عندنا، الذين يستطيعون إذا قرءوا كتابا فنيا فيها أن يفهموا ما فيه وما يتحدث عنه مؤلفه، وإن كان أكثرهم يخطف معانيه خطفا مشوها.. ويعاني في سبيل هضم هذه المعاني المخطوفة الأمرين مع ذاك..

لذلك كان من أعظم أماني وأكبر أحلامي أن تتهيأ لي الفرصة التي أستطيع فيها تقديم ترجمة عربية لبعض كتب الأصول المسرحية التي يمكن أن تسد شيئا من النقض الشديد في هذه الناحية من نواحي ثقافاتنا المسرحية، حتى تستقيم سبيلها لمن يرغبون في أن يسلكوها على هدى وعلى صراط مستقيم..

وكنت قد أقبلت على تاريخ المسرح أقرؤه وألخصه وأنشر منه ما تحتمل نشره المجلات والصحف، وكان أكثر ما نشر من ذلك عن المسرح اليوناني، ولهذا لم يعد ما نشر حدود الأحاديث التاريخية التي لا يمكن أن ينتفع منه الفن المسرحي الحديث إلا قليلا، أو التي لا يمكن أن ينتفع بها على الإطلاق..

وكنت لا أزال أتمنى مع ذاك أن يحقق الله أحلامي في نقل بعض الكتب التي تحدثنا عن صميم الفن المسرحي وتطور المسرحية والتأليف المسرحي، أعني كتابة

المسرحية، وما إلى ذلك كله مما يتصل بحياة المسرح فنا وتمثيلا وإخراجا ونقدا وثقافة عامة أيضا.. ولما أنشئ المعهد العالي للفنون المسرحية اشتدت حاجة الطلبة وحاجة المشتغلين بالفنون المسرحية جميعا إلى هذه الكتب.. وقد تحققت بعض هذه الآمال بالفعل، فنقدت لوزارة التربية كتاب جوردون كريج زعيم الإخراج المسرحي الأوروبي الحديث واسمه "في الفن المسرحي"، وهو وإن كان كتابا مثاليا موغلا في المثالية إلا أنه كتاب موح، ويعد من الأسس التي قامت عليها نهضة الفنون المسرحية الحديثة في أوربا وفي العالم كله.. ثم نقلت لوزارة التربية أيضا كتاب: علم المسرحية لمؤلفه "ألاردس نيكول" أستاذ هذه المادة في بعض جامعات انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية، ومن أعظم الملمين بموضوعها والمؤلفين فيها في العالم كله.. ثم نقلت كتاب "فن الكتابة المسرحية"، لمؤلفه لاجوس أجرى الممثل والمخرج والمؤلف المسرحي المجري المعروف، ومدير مدرسة اجرى للتأليف المسرحي بمدينة نيويورك الآن..

وكنت قد عرضت على أخي وزميلي الأستاذ ممدوح أباظة نقل كتاب "حياتي في الفن".. وهو هذا الكتاب.. لمؤلفه الأستاذ كونستانتين ستانسلافسكي، أعظم من وجه دراسة التمثيل والفنون المسرحية على أسس عملية في العالم كله في العصر الحديث، فرحب بالفكرة ترحيبا جميلا شجعني على المضي في ترجمة الكتاب حتى أنجزت الترجمة في وقتها المحدد بالرغم من تراكم الأمراض وامتلاء الجسم بالعلل، فحمدا لله أي حمد.

وها أنذا لا أزال أعيش مع ستانسلافسكي في كتاب آخر طالما وعدنا بكتابته وهو يكتب "حياتي في الفن" ذلك هو كتاب: إعداد الممثل، أو كيف تكون ممثلا، الذي يترجمه لوزارة التربية زميلان كريمان وأقوم أنا بمراجعته بتكليف من تلك الوزارة، وقد أوشكنا على الفراغ منه..

على أن ترجمة ستانسلافسكي مع هذا كله ظلت تداعب خيالي وتملأ أحلامي

أكثر من ثلاثين عاما على التوالي، ثم أصبحت حاجة ملحة منذ أن أنشئ المعهد العالي للفنون المسرحية وحينما كنت أحضر تمرينات الطلبة وتدريباتهم، وألمس حاجتهم التي لا تعد لها حاجة إلى مصدر عربي يحدثهم عن ذلك الفن الرفيع الذي أصبحت له قواعده وأصوله المعترف بها في العالم أجمع منذ أن ألف ستانسلافسكي كتابيه هذين، ومنذ أن نقلتهما جميع بلاد الدنيا إلى لغاتها، ثم راح الكثيرون يؤلفون الكتب العجيبة عن طريقة ستانسلافسكي، إلا في مصر. و"حياتي في الفن" هو هذا الكتاب الذي يقص علينا فيه مؤلفه أنباء خياله الطويلة الحافلة بأعجب التجارب في ميادين الفنون التمثيلية أو الفنون التي تتصل بخشبة المسرح جميعا.. وهي التجارب التي يرويها إنسان كبير القلب عظيم الإرادة، ولد ليكون ممثلا ومخرجا وأستاذا للتمثيل وصاحب ثورة في المسرح، ثم فيلسوفا في هذا كله، ثم واضع أسس وقواعد للتمثيل تقوم كلها على علم النفس، ثم تلبث أن جعلت هذا الفن الرفيع علما معترفا به بين العلوم كلها، علما ينأى بنفسه عن الوسائل التمثيلية الزائفة وطرقها الآلية القديمة وبهلوانيات المشعوذين الذين ينتسبون إلى المسرح ظلما وبهتانا، والمسرح وفنونه منهم براء.

وقد أغراني بنقل الكتاب ما لمسته فيه من أوجه الشبه بين الخطوات التي تعثر فيها المسرح الروسي والخطوات التي لا يزال المسرح المصري يتعثر فيها، ثم ما في حياة مؤلفه من التجارب والمحن التي عانى مثلها كثيرون من أبطالنا، أولئك الذين حملوا التضحيات الباهظة بصدر رحب وإيمان صادق، والذين ظلوا يكافحون ويصبرون في وجه الأزمات المادية والأدبية جميعا.. الأبطال الصادقون الصابرون الذين طالما برزوا إلى خشبة المسرح فتتلقاهم الجماهير بالتصفيق ومظاهر الإعجاب، وربما كانت بطونهم مع ذاك خاوية، وربما كان أبناؤهم جياعا وهم الذين أنفقوا مع ذلك المئات والمئات في سبيل خلق نهضة مسرحية صادقة، وكانوا كلما اجتمعت في أيديهم فضلة من المال آثروا بها ستائر المسرح ومناظره وأثاثه وملابسه ومكياجه وتركوا أولادهم وزوجاتهم بلا كساء ولا غطاء.. الأبطال الذين

طالما أثاروا إعجابنا واستولوا على مشاعرنا، ونحن لا ندري من أمورهم الداخلية ومشاكلهم العائلية شيئا... حتى إذا جاءهم الموت حار من حولهم في شراء أكفانهم.. وبادروا إلى جمع التبرعات العاجلة لتشييع الميت التعس، حتى إذا دارو التراب تفرقوا عن أولاده الذين لم يكبروا بعد.

كنت أذكر هذه المآسي التي كانت تجتاح رجال المسرح عندنا.. رجال أسمى الفنون الجميلة كلها وأرفعها.. ثم اذكر حرص هؤلاء الروس على السخاء ومسابقتهم إلى إقالة عشرات مسرحهم والأخذ بيد أبطاله، والتضحية بالألوف، وبالملايين أحيانا، في سبيل خلق فن رفيع يباهون به هذا الفن الرفيع في مسارح باريس ولندن وروما وبرلين.. ثم نيويورك وغيرها من العواصم فيما بعد..

ولما فرغت من قراءة هذا الكتاب للمرة الأولى أدركت أن الذي كان يدفع أولئك الأغنياء الروس إلى مثل هذا البذل الذي يحدثنا عنه ستانسلافسكي هو ما كان يدفع اليونانيين القدامى إلى السخاء على المسرح ورجاله.. إنها الحاسة السادسة الفنية التي كانت تدفع الممول أو (الخوريجس) اليوناني، أو الرجل الغني ذا المال والجاه من أبناء أثينا أو أسبرطة أو كورنثة، والذي كان يقوم بتمويل مسرحية واحدة حتى يتم إخراجها فيكلفه ذلك أكثر من عشرين ألفا من الجنيهات.. إنها الحاسة الفنية التي كانت تربط عند هؤلاء اليونانيين، كما كانت تربط عند أجدادنا المصريين من قبل، بين الحياة وبين الفن، وبين العلم وبين الفن، وبين الدين وبين الفن، وبين جميع الأعمال التي تمارسها الأمة وبين فنونها. لقد كان الفن يمتزج في أذهان المصريين واليونانيين قديما، كما يمتزج اليوم في أذهان الروس وكثير من أهم العالم الراقية، بكل شيء يمس حياة المواطن.. ومن هنا سمت أذواقهم ورقت مشاعرهم.. ومن هنا لم يبخل الأغنياء على الفنون وأصحابها بصفوة ثرواتهم، ولم تبخل الدولة برعاية الفن والفنانين، بل كانت أثينا ترصد للمسرح وما إليه من الفنون نصف ميزانيتها، ولم تكن هذه الثروات وتلك الميزانيات الضخمة التي تنفق على الفنون تذهب عبثا أو تضيع سدى، بل كانت على مر الزمان تعود على البلاد

بأضعافها.. وهو ما نطالب نحن به اليوم في مصر وفي كل بلد عربي.. لقد آن أن ننظر إلى الفنون، ولا سيما الفن المسرحي، على أنه صناعة إنتاجية وفن رفيع في وقت واحد. إنه صناعة إنتاجية تفتقر أشد الافتقار إلى التشجيع لتحسين البضاعة، بهذا التعبير الاقتصادي.. وإحصاءاتنا الصناعية تثبت أن صناعة السينما هي الصناعة الثانية في مصر، وإن أكثر من نصف مليون ممثل وعامل وعميل، غير ثمانية ملايين من المتفرجين الذين يدفعون أثمان التذاكر وعلى جيوبهم تقوم هذه الصناعة متصلون بها.. ولا شك في أن صناعة السينما تعتمد أول ما تعتمد على الممثل الذي يعدها المسرح به.. فلماذا تنك الدولة ذلك ولماذا لا ترصد في ميزانيتها اعتمادا محترما للصناعة المصرية الثانية، ولماذا يعتذر أولو الأمر بدم وجود مال فائض لتشجيع المسرح والفنون المسرحية؟ لماذا لا تنهض وزارات التربية والاقتصاد والصناعة والتجارية والثقافة، كل منها بنصيبها وواجبها، في رصد اعتماد لتشجيع الصناعة الثانية في بلادنا؟ لقد أصبح الاعتذار بعدم وجود فضلة من المال لتشجيع الصناعة الثانية اعتذارا داحضا ولا يصح أن نسمعه من المعتذرين به بعد اليوم.. إننا نصدر الأفلام، ثمرة الفن المسرحي الخالص إلى الخارج ونعرضها في الداخل كتجارة.. وهي تغل لنا الملايين. وهي بثمرة هذه الملايين أولى من غيرها.. فلنفهم هذا ولنضعه في اعتبارنا.. ولنذكر أن في مصر مئات من الفنانين المتعطلين كان يمكن الانتفاع بهم فيقدمون لنا العجب في ميدان الفن المسرحي، ولا سيما إذا درسوا فنهم من جديد وفقا للأصول الحديثة التي اهتدت إليها الأمم الراقية في ميادين الفنون المسرحية الفسيحة.

وهذا الكتاب يحدثنا عن ذلك كله، ويقدم لنا التجارب المرة والتجارب الحلوة التي خبرتها تلك الأمة الروسية الصديقة.. الشرقية.. الأمة التي أنجبت ستانسلافسكي ودانتشنكو وسولارجتسكي وغيرهم عن جهابذة فن التمثيل والإخراج الحديث، أولئك الذين وضعوا أسس تلك الفنون وفقا لطريقتهم الحديثة التي تعتمد أول ما تعتمد على ذخائر النفس وكنوز الروح، قبل أن تعتمد على

الوسائل الآلية والطرق البهلوانية المفتعلة في الأداء والإخراج وكل ما يتصل بفنون المسرح جميعا، وما أكثرها.

وهم لم يضعوا تلك الأسس إلا بعد أن مروا بجميع الطرق الزائفة في التمثيل والإخراج وسائر فنون المسرح.. الطرق التي تعاني من خبثها ودنسها اليوم ما ظلوا هم يعانونه عشرات من السنين قبل أن يقوم منهم هذا الرسول الهادي، الداعي إلى الرجوع بفنون المسرح إلى حادتها الصحيحة المستقيمة، التي تجعل من التمثيل وما يتفرع عنه وما يقوم عليه فنا نقيا لا شعوذة فيه ولا بهلوانية لا تستحق المشاهدة. بل يجب القضاء عليها.

فكيف اهتدى ستانسلافسكي إلى الفن الصحيح، وكيف أوحى إليه برسالته السليمة، وطريقته المثلى؟

إن أظرف ما في هذا الكتاب حديث مؤلفه، زعيم الإخراج المسرحي الحديث في العالم كله اليوم، شرقية وغربية، عن أخطائه وما كان يقع فيه من سخافات وشعوذات، أنه لا يتحدث عن نفسه فيكاد ينشق فخرا، أو يصف نفسه بأن كان نابليونا.. بل هو يكاد يضحك على نفسه حتى تتعب من الضحك عما كان يأتيه من الحماقات التي لا يزال يقع فيها الممثلون إلى اليوم.. الممثلون الذين يعنون بمظهرهم وهم يؤدون الدور أضعاف ما يعنون بروحهم ومشاعرهم وهم يؤدون هذا الدور.

وأنا لا أحاول أن أسرد في هذه المقدمة كل ما عرض له المؤلف من محن المسرح وأفات مهنة التمثيل، وإنما أردت أن أشير إشارات خفيفة خاطفة إلى عينات منها.. ومحن المسرح وآفات مهنة التمثيل التي جعلت ستانسلافسكي يكتب ما كتب من هذه الكتب، وهي التي جعلته يفكر في وضع كتابه "التعليمي" عن مادة التمثيل، فكيف كان ذلك؟

إن كل ما يحدثنا عنه ستانسلافسكي في هذا الكتاب العجيب أمور تورث

القارئ الحيرة في عظمة هذا الشعب الروسي الذي وهبه الله سليقة فنية أصبحت طبعا فيه وفطرة ثانية.. إن هذا الكتاب يفيض بأنباء التجار الروس الذين أنشؤا المتاحف وشجعوا المصورين ونقبوا عن أصحاب المواهب والملكات الموسيقية، ووضعوا أسس فن الباليه الذي يبهر ألباب الدنيا كلها اليوم، وضحوا بثرواتهم في سبيل إقامة مسرح قوي وفن تمثيل نقي، وإقامة المناحت والمراسم وهياكل الفنون بكل ألوانها وأنواعها، ويشجعون أطفالهم على هذا كله فيجعلون نصف تربيتهم تربية فنية فيها رقص وفيها موسيقى وتصوير وفيها سمو روحي ونزوع إلى التفوق والجد والاتقان، وفيها تلك الفكاهة الحلوة التي تغسل عن النفس أدران الحياة وتريحها من عناء العمل الذي يخلق من المحروم من التذاذ الفنون آلة لا روح فيها ولا إرادة.

والطريف أن المؤلف قد بلا من ذلك كله حلوه ومره. لقد كان أبوه من كبار التجار الروس وذوي الثروات الضخمة والتجارة الرائجة، وكانت جدته الممثلة الفرنسية المشهورة "مدام فارلي".. ومن هنا تلك النزعة الفنية التي كانت تسري في دماء أفراد الأسرة كلها، وما قولك برب أسرة يفطن إلى غرام أبنائه بفنون الرقص والباليه والأوبرا والتمثيل فيبني لهم مسرحا يشبعون فيه هواياتهم تلك كلها، ويبذل لهم من ماله ما يستعينون به على شراء ما يلزم لهذا كله من ملابس ومناظر وأدوات، مهما تكن بسيطة أول الأمر لا تلبث أن تكون نواه لعظمة المسرح الروسي الحديث...ولم يكن هذا الوالد العظيم يبخل عن أبنائه بما ينمي فيهم ملكاتهم الفنية، فكان يرفه عنهم بإرسالهم إلى دور الملاهي بأنواعها، إذا ذهبوا إلى (السيرك) هذا الأسبوع، فليذهبوا إلى (الأوبرا) في الأسبوع الذي يليه، ثم إلى (المسرح) في الأسبوع الثالث وهكذا.. وكان هذا كله يترك أثره العملي في هؤلاء الأبناء، فها هم أولاد يحاولون إخراج الأوبرات وينهض معهم ستانسلافسكي بالإخراج وتمثيل الأدوار الأساسية ورسم المناظر وإعداد الملابس مستعينا بكل من يستطيع مساعدته في ذلك، وها هم أولاد إخوته وأخواته، سواء منهم من يكبرونه

ومن يصغرونه يمثلون أوامره ولا يعصون له أمرا، وها هي ذي واحدة من أخواته البنات كلما زارت باريس عادت إليه وهي تحفظ الروايات التي شاهدتها في الأوبرا هناك فيكلفها بعمل خلاصة لبعضها فتقوم بعملها على خير وجه ويتولى هو عمل الحوار اللازم، ثم إذا هو يوزع الأدوار ويدرب الممثلين (ومعظمهم من إخوته وأخواته) وإذا هو يطبع التذاكر ويبيعها لأفراد الأسرة وأصدقائها ثم يعلن عن ليلة الافتتاح فيحضر الجميع ليصفقوا للفنانين الصغار وليغفروا لهم خطاياهم ولا أقول أخطاءهم (!).

ويتعلم المؤلف الكثير من أخطائه، ويتنبه إلى أن الصوت صوت ممثل الأوبرا أو ممثل المسرح أداة من أهم أدواته الجديرة بالتربية والتوجيه وطول العلاج، ولذلك نراه يوصي الممثلين جميعا بحسن العناية بهندسة أصواتهم، ودراسة أصوات العباقرة من ممثلي المسرح، لتكون لهم ذخيرة في كل دور وفي كل موقف.

ويحدثنا المؤلف عن أول شغفه بالمسرح حينما زار مسرح موسكو الكبر، وحينما راح يختلط بممثليه وممثلاته وباليروناته (راقصاته)، وكيف ملك عليه المسرح كل تفكيره فكان يملأ كراساته كلها بالمناظر المسرحية والخطط التي كان يضعها لإخراج روايات يتخيلها.. وكيف كانت انطباعاته هذه كلها تطفو إلى سطح تفكيره بعد أربعين أو خمسين عاما فيهتدي بهديها، وتمده بالأعاجيب.

ولعل خير ما يقدمه ستانسلافسكي لأبنائه الممثلين وصاياه التي منها ألا يكونوا عبيدا لعاطفتهم فوق خشبة المسرح، وأن يتعلموا كيف يسيطرون على تلك العاطفة فلا تظهر إلا بمقدار، حتى لا تجمح بهم، وحتى لا تفسد عليهم الفن الصحيح. ولكن كيف السبيل إلى السيطرة على تلك العاطفة والتحكم فيها،؟ هل هناك نصائح عملية ودروس يتعلمها الممثل ليبلغ أربه من ذاك.. في الكتاب أبواب برمتها تجيب على ذلك.

والمؤلف يتحدث عن الأدوار التمثيلية المختلفة وأيها يصلح لك وأيها لا

يصلح لك.. وهل صحيح أن ثمة أدوارا لا تصلح لك؟ وهو يحذر الممثلين الناشئين من المخاطرة بتمثيل الأدوار الكبيرة التي تحتاج إلى أستاذية طويلة ومرانة وعمر، كأدوار هاملت وعطيل وماكبث ونورا وما إليها من تلك الأدوار التي لا يصح أن يخاطر الممثل بتمثيلها إلا إذا جاز طور التلمذة، وبعد عشر سنوات على الأقل من تمثيل الأدوار السهلة التي لا تنطوي على الكثير عن العقد النفسية، ولهذا فهو يوصي الممثل الناشئ بتجربة نفسه في الملاهي الخفيفة، وأن يتجنب التورط في تمثيل المآسي العظيمة في مطلع حياته المسرحية.. لماذا؟ إن لذلك موضعه في ذلك الكتاب.

ولكي ينجح الممثل يجب أن يدرس نفسه بعناية، وإن يتعرف عليها وألا يكون جاهلا بها وبأسرارها. والممثل الذي يجهل خبايا نفسه لا يصح أن يمثل للناس ليعرفهم بخبايا أنفسهم.. والممثل المحروم من الثقافة ممثل فاشل دائما، إلا إذا كان بهلوانا.. والبهلوانية ليست من فنون التمثيل في شيء.

وستانسلافسكي يحدثنا هنا عن معاهد التمثيل في روسيا وانتشارها في معظم المدن الروسية، لأن التمثيل عندهم أصبح صناعة وفنا في وقت واحد، بل هو من أروج الصناعات هناك وقد لا تتكلف صناعة روسية ما تتكلفه الصناعات المسرحية من أموال وجهود وعناية، إذا استثنينا الصناعات الذرية الآن.

ولكن كيف كانوا يعملون في تلك المعاهد، وماذا كان الطلبة يتعلمون؟ عليك بالفصل الثامن.. اقرأ وصايا الأستاذ شتشبكين ولا تنسها أبدا احفظها عن ظهر قلب. وعش فيها أنها توصلك إلى لباب فلسفة ستانسلافسكي المسرحية وجوهر فنه وطريقته.. ثم اقرأ عنه في الفصل التاسع أيضا، وعن المسرح الامبراطوري الصغير، وكيف ينبغي أن تكون المسارح هي معاهد التمثيل العملية، والمنارة التي تضئ للطالب سبيله إلى كعبة الفن. لقد أوصاك ستانسلافسكي بوجوب درسك لصوتك، وهو هنا يوصيك بوجوب درسك لحركة الجسم الإنسيابية، وحركات الباليه

التي تسحر أعين النظارة، وتكسب دورك حياة ورشاقة.

وكثير من الممثلين يشكون من غطرسة المخرجين ومديري الفرق.. ولست أدري ماذا كان هؤلاء الشاكون يصنعون لو زاملوا أنطون روبنشتاين الموسيقار وعازف البيانو المشهور؟ إذن لكفروا إن المخرج أو المدير الفني الذي لا يكون طاغية مطاعا في المسرح أو الأوبرا لا يكون مخرجا ولا يصلح لأن يكون مديرا فنيا.. ولكن. يجب قبل ذلك أن يكون إنسانا وصاحب قلب كبير، وأن يكون مجردا من الدنيا ومنزها من الأغراض.. والممثل الفاشل، أو الممثل الفاشل، أو الممثل التافه، لا يصلح للحكم على نزاهة هذا المخرج وتجرده من الهوى إلا كم تقاسى الفرق، وكما يقاسي الفن، من الممثلين التافهين.

والفنان الأصيل فنان متواضع بطبعه.. وهو لا يتكبر.. بل يلتمس العلم من أي سبيل.. وما قولك بستانسلافسكي العظيم يسلم نفسه لراقصة الباليه زوكتشي تدربه وتدرب فرقة الأوبرا التي كونها في فترة من فترات حياته الغنية، فكانت الدروس التي تلقاها على يديها من أعظم الدروس التي خلقت منه فنان روسيا المسرحي الكبير.

والفن المسرحي يجب ألا يكون فن هواية وهواة، بل يجب أن يكون فن احتراف ومحترفين.. فالهواية في المسرح والاقتصار عليها آفة الفن الصحيح، ومرضه المزمن.. والممثلة العظيمة فيدوتوفا توصي الممثلين بنصائح ذهبية في هذا الباب، فبماذا توصيهم؟ اسمع إليها في الفصل الثالث عشر، واسمع إلى موسيقار روسيا الخالد تشايكوفسكي أيضا...

ومن أعجب أحاديث المؤلف حديثه عن تنافس الأسر الكبيرة في تشجيع الحركة المسرحية والفنون المسرحية بمختلف أنواعها.. وتلك أسرة مامونتوف تنافس أسرة المؤلف في ذلك المضمار، فتؤلف فرقة مسرحية وتنشيء فنا زخرفيا مسرحيا كانت له دولة وصولة في روسيا، والسيد مامونتوف مع ذاك يقوم بتجارته

وأعماله الواسعة، ولا يمنعه هذا من إدارة الفرقة والاشتراك في التأليف والإخراج.. تماما كما كان يصنع ستانسلافسكي.

ولعل من أروع فصول الكتاب ذلك الفصل الذي يحدثنا فيه المؤلف عن تكوين جمعية الفنون والآداب وما كان لهذه الجمعية من أثر عميق في نهضة الفن والأدب في روسيا على أصول سليمة، بما بذلته من تضحيات مالية وجهود ضخمة كان المؤلف يتحمل العبء الأكبر منها.

واسمع إليه يحدثك عن المؤلفين والمتاعب التي يجرونها على المسرح، واسمع إليه يحدثك عن الشعر الكلاسي والروايات الكلاسية، وكيف مسح المخرجون موليير وجردوه من روحه وخنقوا فكاهته، وكيف استطاع المخرج الروسي العظيم فيدوتوف انقاذ موليير من هذا كله على ضوء من علم النفس الذي هو حجر الزاوية في فن ستانسلافسكي.. إن المؤلف يحذرك إن كنت ممثلا أيها القارئ من النصائح التي يسديها إليك شيكسبير وموليير وجيته ولسنج وكوكلان وسالفيني وغيرهم من صناع القوانين.. ويوصيك ألا تصغي إلا إلى قوانين الروح.. وأعماق النفس.. القوانين التي لم تكن قد كتبت بعد حتى كتبها هو. (ف١٦) القوانين التي يسوقها إليك في أحاديثه عن أدوار الطرز، وعن الروايات الكثيرة التي تولى إخراجها والتمثيل فيها والمحن المسرحية التي مر بها وذاق منها الأمرين، وعن لخمة الممثل على المنصة ونسيانه النص وتكرار الممثل الفاشل نفسه في جميع الأدوار التي يقوم بها، وفي أثناء حديثه عن المخرج الفني العظيم كرونك وعن استبداده لمصلحة الفن، وعندما اضطر أمام الخسائر المالية المرهقة الفادحة إلى الأخذ بأسباب المسرح التجاري وفدائية بعض الأغنياء لتجنيب جمعية الفنون والآداب التعرض لكارثة الحل من جراء تلك الخسائر.

ماذا؟..

هل أنزلق إلى عرض الكتاب كله، بجزأيه الكبيرين في هذه المقدمة الخاطفة؟

وهل أفسد بذلك على القارئ متعته بأن يستنتج لنفسه ما يشاء ولصالحه، ولصالح الفن، ولا سيما إذا كان ممثلا أو مخرجا أو ناقدا.. أو.. وهذا هو الأهم.. إذا كان قارئا فنانا؟ كلا.. لأن الانزلاق إلى التحدث عن هذا كله، أو إلى التحدث عن مسرح الفن بموسكو، والمسارح والاستوديوهات الكثيرة التي أنشأها المؤلف أو اشترك في تأليفها، وما قامت به هذه المنشئات من خير للفن المسرحي في روسيا وفي العالم كله.. الانزلاق إلى التحدث عن هذا كله يعني محاولة إعادة ما يحدثنا عنه أستاذنا ستانسلافسكي في كتابة هذا.

ليفرغ القارئ إلى الاستمتاع ما شاء بقراءة هذا السفر الجليل، وسوف يلمس بعد الفراغ من قراءته مدى حاجاتنا في الشرق العربي كله إلى بعض هذه الجهود التي أنفقها هؤلاء الروس الفدائيون في سبيل النهوض بفنونهم جميعا، وفن المسرح بوجه خاص.

دريني خشبه

الروضة– القاهرة ١٩٥٩

الفصل الأول

روسيا القديمة

صورة من روسيا قبل مائة سنة —ذكريات مضحكة– كيف أنشئ معهد موسكو الموسيقى —الأخوان نيقولاى وانطون روبنستاين وفضلهما على الموسيقى الروسية– نشأة المسرح الروسي في القرن السابع عشر —بطرس الأكبر ونهضة المسرح الروسي– فيودور فولكوف منشئ المسرح الروسي القومي– الأمبراطورة اليزافيتا وأثرها في النهضة المسرحية– طبقة الأرقاء عهد النهضة المسرحية– مساهمة الأمراء في النهضة المسرحية بتأليف الفرق– الممثلون الأرقاء بين الشقاء والرخاء– ميخائيل شنتشبكين أعظم ممثل روسي في القرن التاسع عشر وأستاذ جيل بأكمله من الممثلين– وجوب بناء مسرح نموذجي إلى جانب عشرات المسارح الأخرى– ضخامة المعونة الحكومية للنهوض بالمسارح– ساره برنارد وبارتت عفوان في مسرح ميخايلوفسكي– نجوم الأوبرا الإيطالية والفرنسية يشتركون عملا وفنا في الأوبرا الروسية.

ولدت في موسكو، في سنة ١٨٦٣، وبالأحرى، في فترة قد لا نعدو الصواب إذا قلنا إنها كانت فترة فاصلة بين عصرين عظيمين: العصر القديم، عصر العبودية الذي ما زلت أذكر معالمه ومميزاته، وما كان يغص به من أيقونات ومصابيح أيقونية، وما كان يتراقص في لياليه من شموع الشحم، ويجري بين مدنه من عربات تجرها سيسيات قميئة الأجسام لحمل البريد، وتلك العربات الروسية الغريبة الشكل التي كانوا يدعونها "تارانتوسا"... ما زلت أذكر هذا كله.. كما لا أزال أذكر بنادقه ذات القداحات، ومدافعه الصغيرة النحيلة، التي لم يكن أحد يرتاب في أنها لعب من اللعب لشدة صغرها.

ثم العصر الحديث الذي تفتحت فيه عيناي على اختراع مركزات الأضواء الكهربائية، وعلى السكك الحديدة، وقطارات الاكسبريس، والسيارات، والطائرات والسفن البخارية والغواصات والتلغراف والراديو والمدفع ذي البوصات الست عشرة.

فيا لها من نقلة تلك التي انتقلها الناس من عصر الشمعة المصنوعة من الشحم، إلى عصر المركز الكهربائي، ومن العربة السفينية الشكل إلى الطائرة، ومن الزورق الشراعي إلى الغواصة، ومن عربات البريد التي تجرها السيسيات إلى الراديو، ومن البندقية ذات القداحة إلى مدفع البرتا الكبير.. ومن العبودية والرق إلى الشيوعية والبلشفية لقد عشت حياة متنوعة كنت أضطر طوالها أكثر من مرة إلى تغيير أعظم أرائي رسوخا وأشدها تغلغلا في شعاب نفسي.

إني لأذكر قصة أسلافي الذين قدموا من تلك الحقول التي كانت تملكها الكنيسة.. جاءوا وقد امتلأت جسومهم بقوة كانت الثمرة المذخورة لقرون عدة.. جاءوا ليعيشوا حياتهم بأسلوب مبتور ناقص، لا يستطيعون بسببه استغلال إمكانيتهم الطبيعية. فهؤلاء هم الذين تتدفق دماؤهم في عروقي. وكم كان بودي أن أسرد هنا ما لا أزال أذكره من أساليب حياتهم. أساليب حياة ذلك الجيل القديم وما كانوا يتسمون به من خلال عالية ونفوس أبية قوية.

وإليك هذا المثال البسيط من أمثلة الماضي –تلك الشخصية المذهلة بما لها من جلال وكمال وقوة.. إنها إحدى عماتي التي اشتد بها المرض إلى درجة الخطورة حينما أدركتها الشيخوخة وثلت عليها السنون والأيام. لقد أحست بدنو الأجل، فأمرت خادماتها بأن يحملنها إلى الردهة الكبيرة، فما كادت تستقر هناك حتى أخذت تصدر إليهن أوامرها متتابعة متلاحقة وهي راقدة وسط الغرفة رقدة الموت:

"غطين المرايا والشمعدانات والستائر بأغطية من القماش الثقيل.. ضعن

المنضدة التي ستحمل النعش هنا.. احملن أصص الزرع إلى بيت النبات.. ضعن هذا قريبا من المنضدة.. ليس هذا تماما.. اجعلن هذا إلى اليمين.. وذاك إلى اليسار".

ثم أصبحت المنضدة مستعدة لآخر الأمر لتلقي النعش، ونظمت أصص النبات وفقا لما يشتهي مزاج عمتي التي أخذت تجيل عينيها الغائمتين في جنبات الغرفة، والتي أنشأت تصيح فجأة، وفي صوت أمر صارم:

"أحضرن بساطا.. ولكن.. ليس بساطا جديدا".

ولما أحضرن البساط.. إذا هي تقول:

"ضعنه هنا لقارئ الصلاة.. إذ يجب ألا يبصق على الأرض.

وراحت العجوز المحتضرة تقول في صوت ضعيف يكاد يبلغ مرتبة الهمس:

"اذهبن جميعا فالبسن ملابس الحداد.. هيا".

وأسرع الخدم جميعا إلى خارج الحجرة، ولم يمض طويل حتى عدن جميعا، إحداهن بعد الأخرى، ليقفن صفا أمام سيدتهن التي حدجتهن بنظرة غاضبة وجعلت تقول هامسة:

"أيتها البلهاء لماذا شددت هذا الثوب هكذا؟ أعيدي رباطه ثانية".

ثم إذا هي تنظر إلى خادمة أخرى وتقول:

"وأنت لماذا قصرت ثوبك إلى هذا الحد يا غبية اعدليه حالا، وإلا فاتك الأوان أيتها الحمقاء".

ثم أبى صوتها أن يستجيب لها حينما حاولت إصدار بعض الأوامر الأخرى.. لقد أظلمت الدنيا في عينيها فلم تستطيعا أن تريا شيئا.. وبعد أن أعدت كل شيء.. وكل إنسان في المنزل.. لموتها.. أسلمت الروح في الغرفة نفسها.. وفي ذلك الويم نفسه.

وإليك قصة ذلك البطل ذي الروح القلقة والنفس غير المطمئنة.. البطل الذي يبدو أنه قفز إلينا من ثنايا صفحات قصة "الإخوة كارمازوف". لقد كان ابن أحد التجار المشهورين، ومن ثم فقد انطوت نفسه على كثير مما هو خير، وكثير مما هو شر، وكان جانبا الخير والشر لا ينفكان يحتربان في أعماقه حربا مستمرة.. حربا تخلق في أعماق روحه فراغا لم يكن يستطيع هو، ولم يكن يستطيع أصدقاؤه تعليله أو تحليله، أو الوقوف على أسبابه. لقد كان ذكيا قويا كفئا جرئ القلب.. لكنه كان كذلك بليدا غير مستقر على حال، شريرا.. وإن كان جذابا.. وثقيل المعشر في وقت معا لقد كانت جميع أفعاله.. بل حياته برمتها.. شيئا غير معقول.. ولا يقوم على أساس من المنطق. إنه كان لا يكاد يستقر به المقام لكي يعمل ويهدا، حتى تراه قد ترك كل شيء لينطلق في رحلة لصيد النمور وقد عاد مرة من إحدى هذه الرحلات بنمر صغير لم يلبث أن شب حتى أصبح وحشا نامي الجسم.. ولم يكن صاحبنا يسره شيء في الوجود أكثر مما يسره ترويض هذا النمر في حضرة أهل منزله المذعورين، ودون أن يحجزهم من الوحش حاجز وفر النمر يوما، واختبأ في نباتات سور يقع بين أملاكنا وأملاك هذا البطل، وضجت المدينة بأنباء قرار التمر الذي قبض عليه آخر الأمر، وأودع حظيرة في إحدى حدائق الحيوان، وغرم صاحبه. إلا أن صاحبنا البطل لم يبال بذلك، بل استورد نمرة صغيرة أخرى، لم تلبث أن أصبحت نمرة كبيرة ضارية، ولم يلبث صوت مروضها وزئيرها هي أيضا أن راحا يرنان في جنبات المنزل. وكان الخدم يحضرون لمطالبة البطل بوجوب إقصاء النمرة في الحال، فكان المروض يجيبهم في هدوء:

"ها هي ذي أمامكم. فخذوها واذهبوا بها إذا استطعتم" وكان الجواب الوحيد الذي يجيبون به على ذلك هو الصمت الذي لا يجلجل فيه إلا زئير النمرة.

وكان صاحبنا متزوجا وغيورا. وكان أحد أصحاب المصانع الشباب مجنونا بزوجة صاحبنا غراما.. وكان شابا سمينا، ضخم الجسم، نظيفا، مولعا بالطيوب والأدهان، يلبس وفقا لأحدث الطرز الإنجليزية، ولا يكاد يرى إلا وقد رشق زهرة

في عروة سترته، وأبرز من جيب صدرها منديلا معطرا، وبرم شاربيه برما حادا شديدا يجعلهما كشاربي قيصر.

وفي يوم معين من أيام العطلة، أقبل هذا الشاب، زير النساء، إلى باب صاحبنا مروض النمور وقد حمل باقة كبيرة من الورد، وكان وهو ينتظر خالبة لبه لا ينى يفتل شاربيه في عناية شديدة، وقد وقف امام امرأة مرآة الصالون الذي أدخل إليه.. ثم أحس فجأة بشيء ما يحتك بساقيه.. وكان هذا الشيء هو النمرة وتحركت يدا العاشق فوق شاربيه.. ودمدمت النمرة.. وأراد العاشق أن يغير موقفه.. لكن صاحبتنا زأرت.. فتحجر دون جوان البائس في موقفه هذا، وقد لصقت أصابعه بشاربيه لمدة نصف ساعة. لقد كان على وشك أن يغمى عليه من الأعياء حينما برز الزوج المبتهج، الذي انتقم لنفسه انتقاما تاما، من مكمنه، وأخذ يحييه فرحا مسرورا، كأنما لم يحدث شيء غير عادي.. ثم ذاد النمرة بعيدا عنه!

وحينما أخذ العاشق الغندور يفيق من هول ما كان مستوليا عليه من رعب راح يتمتم:

"أوه.. لابد لي من الانصراف إلى منزلي فورا".

ويجيبه مضيفه كالمتعجب:

"ولماذا؟"

ويهمس الضيف وهو ينطلق حثيثا:

"واخجلاه ماذا أقول إنني في حال يرثى لها" طبعا كان يريد أن يغير ثيابه!

وكان بطلنا صديقا للقائدين المشهورين سكوبوليف وتشرنيابيف، وقد صحبهما طبعا حينما كانا يقومان بزحفهما التاريخي وسط آسيا، وسرعان ما أصبح شخصية خرافية، تذهل الناس جميعا بأنباء ازدرائها للموت.

لقد راح يصيح مرة في ليلة هادئة:

"إن الحياة هنا رتيبة كئيبة.. إني منطلق لزيارة الخان"

"ماذا"

"إني منطلق لزيارة الخان في معسكره"

"ليت شعري أين ذهب عقلك؟ هل فقدت صوابك؟"

وأخذ رفاقه يعجبون مما اعتزمه من زيارة الخان!

وركب إلى معسكر الخان، وتوثقت بينهما أوامر الصداقة، وأهدى إليه الخان سيفا مرصعا بالجواهر، واستفاضت الشائعات بأنه قضى ليلة في حريمه. وفي صبيحة اليوم التالي ذاتها، وقبل أن يهجم الروس كان قد عاد من لدن الخان ومعه مفرزته من الجند، وهو في سرور مفرط من رحلته غير العادية وقد توفيت زوجته، تاركه له ابنا كان يعبده عبادة.. ولم يلبث هذا الابن أن توفى هو أيضا، فنال منه حزنه عليه منالا عظيما، وعصف به الكمد عصفا شديدا، حتى لقد لصق بنعشه طول النهار وطول الليل جامد العينين.. ودون أن يأتي بحركة. وكانت إحدى الراهبات تتلو الأوراد على ابنه المتوفى الليل بطوله، وبصوت رتيب كئيب.

وفي اليوم التالي كان الوالد التاكل يكاد يكون مجنونا مذهوبا به، وكان الناس من حوله يخشون أن يقدم على الانتحار تخلصا من أحزانه.. لقد أصبح قلقا لا يستقر على حال.. وكان يكب على الشراب ليغرق في كؤوسه أحزانه. وفي المساء كان يعود ليلصق بالنعش من جديد.. وكانت الراهبة نفسها تجلس إلى النعش لتتلو أورادها بصوتها الرتيب الكئيب.. ثم إذا صاحبنا يرفع إليها عينيه فجأة.. ثم إذا هو يجدها على قسط لا بأس به من الصباحة والملاحة.. وإذا هو يقول لها:

"هلم فلنذهب معا إلى مدينة سترلنا!"

ولكي يقضي الوالد البائس على كل أثر للحزن في نفسه فقد اصطحب الراهبة في عربة من تلك العربات التي تجرها جياد ثلاثة وذهب معها إلى حي الغجر

بالمدينة حيث قضى معها الليل بطوله في عصف وقصف وغرام أحمر أشد الإحمرار حتى تبلج الصبح وآن موعد الجنازة.. فعاد ليدفن ابنه!

فعندما كان في مستطاع رجال من هذا الطراز أن يهتموا بعمل نافع، لم يكن شيء يقف في سبيل كرمهم الجم ومقاصدهم الطيبة التي لا تدانيها مقاصد طيبة. وأجمل المنشئات في موسكو، في جميع مناحي حياتها الاجتماعية، بما في ذلك الناحيتان الفنية والدينية، هي مما أنشأته ودفعت إليه نخوة الأفراد وأريحيتهم الخاصة. لقد كان أول أهل الخير هم العظاميون والأشراف، إلا أن الفقر لم يكد ينيخ على هؤلاء بكلكله حتى حل التجار محلهم.. رويدا رويدا.

تحدث ذات مرة أحد أبناء أعمامي الذي كان يوما ما محافظا لموسكو.. تحدث إلى واحد من أغنياء رجال الأعمال فقال له:

"اسمع يا صديقي.. لقد ازددت ثراء هذه الأيام.. أليس في جيبك فضلة من نقود؟.. هلم.. دعني أفتشك من أجل مشروع هام من مشروعات البر".

ثم حدثه بأسلوب صريح مؤثر عما يحتاج إليه مجلس موسكو البلدي من أموال للقيام بمشروعاته الخيرية.. فأجابه رجل الأعمال الغني:

"ما عليك إلا أن تقدم إلى احتراماتك في ثلاث انحناءات خاشعة لكي ترى لون نقودي".

رسالة المحافظ متلهفا:

"وكم تدفع إذا فعلت؟"

وأجابه الرجل:

"مليونا بتمامه"

وهنا، راح المحافظ يسأومه قائلا:

"وإذا انحنيت لك وأنا في بزتي الرسمية، وشريطي حول صدري، وقد حملت جميع نياشيني.. فهل تزيد هذا المليون شيئا؟"

فصاح الرجل الموسر:

"ثلثمائة ألف روبل أخرى"

وهنا.. قال المحافظ مبتهجا:

"يا لها من صفقة! نادوا جميع الموظفين إلى مكتبي. وأحضروا بذلتي الرسمية وشريطي ونياشيني".

وارتدى ذلك كله.. وبعد أن مهد بخطبة يشفى بها خيلاء رجل الأعمال الأحمق.. تقدم فانحنى ثلاثا أمام هذا الإنسان الغني وفي حضرة موظفيه، وكتب الرجل بعدها شيكا بمليون وثلثمائة ألف، وأقبل الموظفون نحو المحافظ يهللون ويكبرون!

وأحس الرجل بهول ما أقدم عليه من هذا العمل.. ولم يخفف عنه إلا ما عمرت به موسكو فيما بعد من تلك المنشئات التي عادت عليها بالنفع والغني والتي كانت جميعها تحمل اسمه.. والتي كرس لها أوقات فراغه كلها.

وفي عالم الفن دفعت أريحية الأفراد، وكرمهم الذي لا يدانيه كرم، إلى القيام بالمنشئات الأولى الجليلة القدر في هذا المضمار. لقد كانت الهبات شيئا عظيما ضخما، وكان منشئو المؤسسات الفنية الجديدة يعطون أموالهم بغير حساب.. لكنهم كانوا يعطونها في ثقة وإيمان، وإن لم يفهموا دائما الفائدة الحقيقية للمؤسسات التي ينشئونها.

ومعهد موسكو الموسيقى، ذلك المعهد الذي خلق الموسيقى الروسية، وخلق جميع موسيقييها ومؤلفيها المشهورين.. إنما أنشأته تبرعات الأفراد، وكان الفضل في ذلك لما كان يتمتع به منشئه نيقولاى روبنستاين من منزلة لا تعدلها منزلة في

قلوب الجماهير. لقد كان رجلا يكاد يكون موهوبا بالمواهب نفسها التي كان يتمتع بها شقيقه أنطون عازف البيان ومؤلف الألحان المشهور. إني لا أزال أذكر أجمل الذكر صورة هذا المعهد وطريقة تكوينه. لقد كان نيقولاي روبنستاين يعرف جميع رجال موسكو الأغنياء ويتمتع بصداقتهم.. فكان يلعب الورق في منزل أحدهم، ويتغدى في منزل ثري آخر، ثم يسلي الموجودين فيه بحلو نادرته وحاضر بادره وقوة عارضته في أحاديثه كلها. وفي منزل ثالث كان يعزف على البيان فيملك على الحاضرين إعجابهم، وفي منزل رابع كان يعطي دروسا في الموسيقى، وإذا لزم الأمر أنفق وقته في النودد إلى السيدات. وحينما اجتمع لديه رأس المال الكافي أنشأ المعهد الموسيقى وألف عددا من القطع السيمفونية التي كانت تغطي نفقات المعهد. وقد ألف الناس الاستماع إلى هذه القطع. وكانوا يعيرون بعضهم بعضا إذا تخلفوا عن حضور حفلاتها، ومن ثمة فقد كان يشهدها كل مواطن له قدر من القيمة، وله شيء من الاعتبار، وإن استمع إليها في شيء من الملال منها والضيق بها، فينصرف عنها إلى معابثة السيدات ومغازلتهن واستعراض الملابس والجواهر.

لقد مان يحدث في كثير من الأحيان أن تعوف الفرق ألحانها وسط مقدار كبير من الجلبة والضوضاء في أرجاء الصالة. وكان روبنستاين المسكين يضطر إلى تزويد الجمهور بدروس في الموسيقى. ولقد كنت أنا ممن استمعوا إلى واحد من دروسه، وذلك عندما كنت في الثامنة، أو التاسعة، من عمري. لقد كنت ألبس قميصي الروسي الحريري البديع، وبنطلوني القصير الفضفاض، عندما كنت أمشي وسط عائلتي الكبيرة التي لا يحصى عدد أفرادها وسط الممر الرئيسي في الصالة الشاسعة ذات العماد حيث كانت تعزف الألحان. ولم تكن الموسيقى تلقى في نفوسنا شيئا من الرهبة قط، بل كنا نحدث ضجيجا كبيرا بوقع أقدامنا وحفيف ثيابنا، بينما كانت الأوركسترا ترسل في جو الصالة لحنا رقيقا دقيق الصوت هادئ الجرس. وأوقف روبنستاين الفرقة عندها بلغنا وسط الصالة، وذلك لأن أصوت الجلبة التي أحدثناها غطت على اللحن الرقيق الدقيق. لقد كان مستحيلا أن يعزف هذا اللحن

ذا الطابق الهادئ الرقيق وسط هذا الضجج العالي الذي كان يعزفه موكب عائلتنا الموقر الذي يمشي وسط الصالة مشية الظافر المنتصر.. وتوقفت الفرقة، وخفض قائدها عصاه القصيرة، واستدار بوجهه نحونا وراح يفترسنا بعينيه المحنقتين، وكأنما كان يشاركه في السخط علينا والضيق بنا خمسمائة زوج من عيون الجمهور الجالس في الصالة، وعيون رجال الأوركسترا كلها، وكأنما كان الجميع يرقبون كل حركة من حركاتنا مهما كانت ضئيلة تافهة، لقد كانوا جميعا ساكنين صامتين وكأن على رؤوسهم الطير.. بل كان خوفهم من غضب روبنساتين يتجلى في وجوههم.. وكانوا يتشوقون إلى أن نمضي إلى مجالسنا.. ليكفي الله المؤمنين القتال!

أما أنا.. فكان الذعر قد استولى علي، ونال مني.. ولست أذكر أي شيء مما حدث بعد هذا. وكل الذي أذكره أن والدي أخذا يبحثان عني في فترة الاستراحة في جميع أنحاء الصالة وجميع الأبهاء الملحقة بها حتى وجدوني آخر الأمر مختبئا في أقصى ركن من أقصى غرفة!

والمسرح الروسي إذا قارنا بينه وبين المسرح الأوربي في ذلك العهد السحيق لم نجده شيئا مذكورا. لقد كان مؤسسة صغيرة بلغت من العمر عتيا، وقطعت في بيداء الزمن قرنين ونصف قرن من الأيام. فلقد كان القيصر ألكسى قد عهد إلى قس أجنبي اسمه جريجوري في تكوين فرقة من الشباب لكي يلقنهم دروسا في الفنون المسرحية، وكان الذي لفت القيصر إلى وجوب القيام بهذا العمل الشريق آرتاهون ماتفييف، من رجالات النصف الثاني من القرن السابع عشر. وكانت هذه الفرقة تعرض مسرحياتها في القصر الملكي، ولم يكن يسمح بشهودها إلا لطبقة الأشراف، وكانت القطع التي تقدمها تتسم بميسم المسرحيات الكنيسة الغامضة. ولم يجد المسرح الروسي فرصته في الارتقاء بخطى حثيثة واسعة إلا في أوائل حكم بطرس الأكبر، ذلك العاهل الذي فتح أبواب روسيا على مصاريعها لحضارة أوربا الغربية. لقد استدعيت الفرق الأوربية للتمثيل في روسيا لأول مرة، كما ترجمت مسرحيات الغرب إلى اللغة الروسية، وظهر موليير على المسرح الروسي، وفي عهد

اليزا فيتا أخذ المسرح طريقه إلى الأقاليم. وشاركت في الخطوات المسرحية الأولى تلك الطبقة من طبقات المجتمع التي كان أسلافي ينتمون إليها. على أن الذي قام بالدور الأكبر في خلق المسرح الروسي الصحيح هو فيودور فولكوف. ابن أحد التجار، الذي جمع فرقة من الهواة في مدينة باروسلافل، لم تلبث أن لهجت الألسن بحسن تمثيلها مما جعل الامبراطورة اليزافيتا تأمر بحضور الفرقة إلى بطرسبرغ (لنينجراد).. وكانت الفرقة التي تحظى بإعجاب أهل العاصمة في هذا الوقت هي الفرقة المسرحية المؤلفة من طلبة الكلية العسكرية، أو ما كانوا يطلقون عليها اسم "سلاح الأشراف".

والي الامبراطورة اليزافيتا يرجع الفضل في اقتداء رجال الطبقة الأورستقراطية الغنية بالإمبراطورة نفسها في تشجيع المسرح تشجيعا أصبح من الأمور العادية، التي يقبلون عليها بدافع من أنفسهم، وفي إنشاء المسارح الأهلية في ربوع البلاد. ولقد كان الممثلون والممثلات في تلك المسارح أول الأمر من رجال طبقة الأرقاء ومن نسائها، على أن الأشراف أنفسهم كانوا يشتركون في التمثيل أحيانا. وقد بلغت ذروة الشهرة فرقة الأمير جاجارين وفرقة الأمير شاكوفسكي، وفرقة الكونت شيريميتيف، وهي الفرقة التي أنشأ لها مسرحا في ضيعته بالقرب من موسكو، تلك الضيعة التي كانت تباهي بحدائقها الغناء جمال حدائق فرساي. وقد بلغ من حماسة الكونت شيريميتيف في تشجيعه للمسرح وتعشقه للتمثيل أن تزوج إحدى ممثلات فرقته، وكانت أمة من أمائه.

أما حياة هؤلاء الأرقاء من العاملين في هيكل الفن فكانت حياة تعسة كل التعاسة. فقد يرفعهم سيدهم اليوم إلى عرش رب الفنون ثم يعود غدا فيرسل بهم إلى حظائره ليقوموا بكنسها وتنظيفها، ثم لا يتورع بعد غد من أن يبيعهم بيع المواشي.. مثال ذلك ما حدث في سنة ١٨٠٦، حينما باع الأمير فولكونسكي فرقته المسرحية الخاصة التي كانت تتألف من أربعة وسبعين نفسا مقابل مبلغ قدره اثنان وثلاثون ألفا من الروبلات.

بيد أن المسرح الروسي يدين بالشيء الكثير في ارتقائه وتطوره لهذه الفرق المسرحية الأهلية. فلقد كان أصحابها يأتون من الخارج بالمدرسين الأجانب الذين يتولون تعليم أرقائهم، كما كانوا يشجعون على تنمية مواهب هؤلاء الأرقاء، بل كانوا يتنافسون في مظاهر البذخ والأبهة ووسائل إخراج المسرحيات التي تؤديها فرقهم، كما كانوا يحرصون على نوع هذه المسرحيات أيضا. ولقد كانت شركة الأرقاء التمثيلية التابعة للكونت فولكنستاين، المهد الذي ترعرع فيه أعظم ممثل روسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وذاك هو الممثل ميخائيل شتشبكين، الذي كانت تقاليده واصطلاحاته المسرحية لا تزال معمولا بها في مسرح موسكو الصغير في أيام شبيني. ولقد كان شتشبكين صديقا لكاتبنا العظيم جوجول.

كما كان مربيا لجيل بأكمله من فنانينا العظماء الأكفاء. إنه أول من أدخل الأسلوب البسيط وأول من اقترب بالمسرح الروسي من الحياة. وقد علم تلاميذه أن يميزوا بين العواطف المسرحية التي يلفت منهم زمامها وبين العواطف الحقيقية وطريقة تجليها في الحياة الواقعية. وإني لأذكر أنني حاولت أن أصير ملما بكل شيء كتبه هذا الرجل عن الفن المسرحي في خطاباته إلى جوجول وإلى أصدقائه الآخرين. وكنت أصغى على الدوان، وبمنتهى الرضا إلى الحكايات والقصص التي يرويها عنه معاصروه، هذا بينما كنت أحرص أشد الحرص على متابعة المسرحيات التي تظهر في المسرح الصغير، ذلك المسرح الذي كان في ذلك المعهد في ريعان العمر وزهرة الحياة، والذي كان يزدان بهالة من الفنانين البارزين الموهوبين كثيري العدد.

ولقد كانت الحكومة هي الأخرى مخية اليد في معونتها للفنون المسرحية، وليس ضروريا على الإطلاق لكي نرفع مستوى الفن في بلد ما أن نشيد فيه مئات من المسارح، ولكن الضروري الذي لا معدى عنه هو أن يوجد في هذا البلد مسرح واحد بالغ حدود الكمال في كل دائرة من دوائر الفنون المسرحية. ويجب أن تكون هذه المسارح النموذجية أمثلة تحتذيها المسارح الأخرى. ولقد قامت في

روسيا منذ عهد القيصر الكسي، وفي خلال عهدي بطرس وكاترين، مسارح ومعاهد تحظى بالمعونة الامبراطورية، وهي المسارح والمعاهد التي كانت تجمع أحسن الفنانين والتلاميذ، فتتولى الحكومة إمدادهم بما يقيم أودهم، وتتيح لهم فرص الالتحاق بالعمل في مسارحها التي كانت تتولى حل المشكلات الإنشائية العامة التي كانت تعترض سبيل الفن الروسي، كما كانت تضع تقاليد هذا الفن وتقيم له اصطلاحاته. وكانت المبالغ التي تنفق على تلك المعاهد والمسارح ضخمة بالغة الضخامة، وكانت الدولة تدعو أحسن الفنانين المسرحيين الفرنسيين وأشهر المغنين العالميين ليمدوا يد المعونة في سبيل تطويرها وارتقائها، ولقد كانت سارة برنارد وبارتت، على سبيل المثال، عضويين منتظمين في الفرقة الفرنسية في مسرح ميخايلوفسكي.

وكانت الأوبرا تنشر في بداية كل موسم لافتات كبيرة تحمل جميع النجوم ذوي الشهرة العالمية الذين كانوا أعضاء منتظمين في شركتها. فكان آدلينا باني ولوكا وتلسون وفولنيني وآرتو وفياردو وتامبرليك وماريو وستانبو.. ثم ماتزيني فيما بعد، وجوتوني وبوديللا وباجاجيلو وجيامتا.. كان هؤلاء جميعا أعضاء نظاميين في هيئة الأوبرا.



ستانسلافسكي في العاشرة من عمره

الفصل الثاني

حياة المؤلف العائلية

أغنياء الروس هم أصحاب الفضل في الحركات الخيرية والعلمية والفنية – المصور الروسي بافل ترتياكوف وفضله على الفن الروسي– سولداتنكوف ينفق ثروته الطائلة على تشجيع الثقافة الفنية ونشر المؤلفات النافعة– التاجر باخروشمين ينشئ المتحف المسرحي– فنان الأوبرا الكبير سافامانتوف مخرجا وكاتب مسرحي ومنشئ الأوبرا الخاصة.. وينشئ أيضا سككا حديدية. فضله على الموسيقى الروسية والباليه الروسي –حياة أسرة المؤلف– أوقات العمل وأوقات الفراغ –منزل المؤلف كعبة للترفيه وألوان التسلية. وللجد أوقات وللهو مثلها– كيف زالت الفروق الطبقية في روسيا.

كان الجيل الذي ينتمي إليه أبواي يتألف من أناس نالوا قسطا من الثقافة بالفعل. أناس لم يذهبوا إلى المدارس العليا، وكانوا في معظم الاحوال يتلقون تعليما خاصا، لكنهم كانوا مع ذاك يحصلون لأنفسهم بأنفسهم على قسط كبير من الثقافة الخاصة، وذلك بفضل مواهبهم الطبيعية. لقد كانوا خلاقين للحياة الجديدة يعلمون ما يصنعون. ولقد أنشأوا بحر أموالهم أعدادا لا حصر لها من المدارس والمستشفيات والبيمارستانات ودور الحضانة والجمعيات العلمية والمتاحف ومعاهد الفنون.. أقاموها بفضل مجهوداتهم الخاصة، ودون أن يحضهم على إقامتها أحد. وإليك مثلا تلك العيادات الطبية المجانية التي يتعلم فيها طلبة الطب طرق العلاج ودروس الجراحة.. عيادات موسكوا المشهورة التي يبلغ من كبرها وضخامة عددها أنها تكاد تؤلف مدينة مستقلة. لقد أنشئت في معظم الأحوال بفضل تفكير هؤلاء الرجال هم أنفسهم وبفضل أموالهم وأموال أحفادهم. لقد كانوا يجدون في

جمع الأموال لينفقوها في تشييد هذه المؤسسات الاجتماعية والفنية، وكانوا يقومون بهذا كله في تواضع وإنكار للذات، وفي الصمت الذي كان يخيم على مكاتبهم.

وفي عالم التصوير، كان الفنان الصناع بافل ترتياكوف يجمع الروائع من معارض الفنون، ويقدمها هبة خالصة لمدينة موسكو، وكان لكي ينهض بهذا العبء ينشط إلى العمل من باكورة الصباح إلى ساعة متأخرة من الليل، وذلك في كل من مكتبه ومصنعه، حتى إذا عاد إلى منزله قصد إلى قاعة معروضاته، وراح يتحدث إلى صغار الفنانين الذين كان يشعر في وجودهم بحضور البديهة وتوقد الذهن. ولم يكد يمضي عام أو عامان حتى كانت صور هؤلاء الفنانين الشباب تأخذ طريقها إلى معرضه، ومن ثمة تتردد أسماؤهم في المحافل، ثم تسعى إليهم الشهرة. ويالله كم كان يقوم بعمله الخيرى العظيم هذا في تواضع جم ونكران للذات أي نكران ويالله من كان يظن. إذا رأى هذا الرجل الطوال النحيل الحيي الخجول، بوجهه الملتحي الذي يشبه وجوه القسس، إنه لم يكن إلا ميديشى روسيا الأشهر لقد كان يعزف عن أن يريح نفسه بقضاء يوم في عطلة أو الأخلاد إلى الراحة، فكنت تراه يقضي أشهر الصيف في متاحف أوربا مكبا على دراسة روائعها والتعرف إلى صورها، وفي أخريات أيامه أخذ نفسه بخطة استطاع بمقتضاها أن يجوس خلال ألمانيا وفرنسا وشطر من أسبانيا مشيا على الأقدام.

واستطاع روسي آخر يدعى سولداتنكوف أن يسمو إلى منزلة ميسيناس (اللاتيني)، إذ كرس نفسه لنشر الكتب التي لم يكن مستطاعا أن تحظى بإقبال قراء كثيرين، إلا أنها كانت مع ذاك ضرورية للعلم والحياة الاجتماعية، وللثقافة وللتربية. وقد أصبح بيته الجميل المبني على الطراز اليوناني مكتبة عامة، ولم تكن ترى قط أضواء ذات رونق وذات لآلئ منبعثة من نوافذ هذا المنزل، بل لم يكن يرى ضوء قط، منبعث من تلك النوافذ، اللهم إلا ذلك الضوء الخافت الذي يبقى إلى ما بعد منتصف الليل بوقت طويل منبعثا في هدوء من نافذتي غرفة المكتبة. وكان سولداتنكوف يجلس وراء زجاج هاتين النافذتين مع أحد العلماء أو الفنانين يضعان

الخطة لنشر أحد المؤلفات النافعة.. التي لا تدر ربحا!

وقد جمع التاجر شتشكوين روائع لمصورين فرنسيين محدثين ملأ بها معرضا كبيرا، وكان من بين ما جمعه ثمة عدد من أروع ما رسم سيزار وبيكاسو. وكان كل من يرغب في مشاهدة صوره يؤذن له في دخول معرضه بالمجان. وكان له أخ أنشأ متحفا من الآثار الروسية القديمة.

أما التاجر باخرونشين فقد أسس المتحف الروسي للفنون المسرحية، وجمع فيه كل ما كان مناسبا للمسرح الروسي.

وإليك شخصية أخرى من الشخصيات التي خلقت الحياة الروسية.. شخصية فذة تماما بمواهبها، وتعدد جوانبها ونواحي نشاطها، وما أوتيت من حيوية وسعة في قوتها المحركة الدافعة، تلك هي شخصية الرجل الخير المشهور سافا مامونتوف، ذلك الذي كان، فضلا عن نفسه العالية الخيرة، فنانا من فناني الأوبرا، ومديرا مسرحيا، وكاتبا مسرحيا أيضا، ومنشئ الأوبرا الروسية الخاصة، وأحد المعاونين في الأخذ بيد الفنون مثل ترتياكوف..ثم.. واحدا ممن أنشأوا الكثير من خطوط السكك الحديدية!

إنه ليستحيل علينا أن نتصور الخسارة التي كانت تتعرض لها روسيا لو لم يبن مامونتوف هذا الخط الحديدي الصاعد شمالا إلى أركنجل ومورمان، والذي أوجد لها مخرجا على المحيط.. ثم ذاك الخط الحديدي الذاهب جنوبا إلى مناجم الفحم في حوض نهر الدونتز، والذي استطعنا بواسطته إمداد الشمال بالفحم. لقد كان الناس يضحكون عليه ويستهزئون به عندما شرع في عمله العظيم هذا، وأخذوا يسمونه الرجل الذي يسعى وراء الثروة، والرجل المغامر. ثم ماذا كان يحدث للأوبرا الروسية لو لم يمد إليها مامونتوف يد معونته؟ لقد كان ممكنا أن تظل إلى اليوم تسيطر عليها الـ بل كانتو **Belcanto** الإيطالية، ولعلنا لم يكن قسم لنا أن نسمع تشاليابين أبدا.. ولعل تشاليابين كان قد ظل مدفونا في غمرة النسيان، في مجاهل

الأقاليم الروسية السحيقة. ولو لم يوجد مامونتوف وتشاليابين لما قدر لنا أن نعرف موسورجسكي.. ذلك الموسيقار العظيم الذي كان الأغبياء المتفلسفون يصبون عليه جام لعناتهم ويدعونه الموسيقار المجنون.. وما قدر لنا أن نعرف أبدع ألحان رمسكي كورساكوف، لأن ألحانه: "سنيجوروتشكا" و"سادكو" و"عروس القيصر" و"سلطان" و"الديك الذهبي" ألفت كلها لتعزف في أوبرا مامونتوف، وقدمت لأول مرة في مسرحه. ولولا مامونتوف وتشاليابين لما قدر لنا أن نرى لوحات الفن الحديث من ريشة الفنانين فاسنتسوف وبولينوف وسيروف وكورفين ومن إليهم من أمثال ريبين وأنتاكولسكي وغيرهما من أولئك الفنانين العظام من فناني ذلك العهد، وممن يمكن القول بأنهم نشأوا جميعا في بيت مامونتوف. ولما قدر لنا أن نستمتع بآيات الأوبرا البينات التي كانت ثمرة لقيادته الموهوبة.

وثمة شخصية كريمة خيرة أخرى في عالم التأليف المسرحي وتلك هي شخصية سافا موروزوف.. غير أني لن أذكر عنه شيئا الآن، وذلك لصلته الوثيقة بمسرح الفن في موسكو، ومن ثمة وجب تأجيل الكلام عنه حتى يأتي مكان ذلك مع الحديث المفصل عن تاريخ نشأة هذا المسرح وتطوره.

وكانت ضيعتنا تجاور ضيعة أبناء عمومتنا، أولئك الذين أنشأوا مصنعا ذا شهرة عالمية في المنسوجات الحريرية والقطيفة والمنسوجات الأخرى. لقد كانوا قوما متنورين، يسايرون روح العصر الحديث، وذلك لأنهم كانوا أول من أقام فرعا بأكمله من فروع الصناعة الحديثة في روسيا كلها، وأعنى فرع المنسوجات. ولقد كانت دارهم ملتقى عدد من الشخصيات الظريفة، إلا أن أصدقاءهم ومعارفهم كانوا يكبروننا في السن قليلا. وكان لهم سلوكهم وأساليب متعتهم التي تختلف عن سلوكنا وأساليب متعتنا في هذه الحياة. لقد كانوا يقضون أمسياتهم في معظم الأحيان في مناقشة الموضوعات الاجتماعية وذلك أن هذه الفترة من الزمن كانت هي الفترة التي أخذت تستيقظ فيها أعين الحياة الاجتماعية الروسية: لقد كانت المجالس الزراعية المحلية قد بدأت تظهر في الوجود، وكانت الحكومة الذاتية التي

تمثلها المجالس البلدية لا تزال تجربة جديدة، كما كانت المحاكمة بواسطة هيئات المحلفين.

ولعلهم كانوا يشتركون في مسابقات ضرب النار لإصابة الهدف في العطلات التي تسبق فصل الصيد. ولم يكن ثمة ما يسمع حينذاك، منذ الظهيرة حتى غروب الشمس، إلا طلقات البنادق. وكان السيدات والسادة ممن يشهدون هذه المسابقات يشتركون في التمرن على إصابة الهدف، بينما كان آخرون يحضرون لمجرد التفرج. أما الذين كانوا يضيقون بأصوات ضرب النار فكانوا يتسلون بالقيام بالرحلات القصيرة والتجول في الغابات والمغازلات والمراهنات.

وكانت الحياة تدب في حظائر الكلاب إذا ابتدأ فصل الصيد، وتظل هكذا حتى مجيء الثلوج، وكان صوت نفير الصيد يشق السكون عند مطلع الفجر. وكنت ترى الموكلين بالكلاب وقد أقبلوا مشاة وركبانا ومعهم شراذم كاملة من الكلاب مربوطة في مقاودها وهي تندفع هنا وتندفع هناك، وقد يصل القناصة أنفسهم في كامل جهازهم، وقد جعلوا يتغنون وينشدون الأناشيد، وفي أثرهم عربة تحمل ما يلزمهم من ميرة لكي يتناولوا فطورهم في وسط الغابة.

ولم يكن الأطفال، وكنت أنا من بينهم، يشتركون في هذا القنص، وإن كانوا يستيقظون مع الفجر ليسيروا مرحلة في صحبة القناصين. ولا أزال أذكر شعور الحماسة ا لذي كان يغمرني وأنا أتفرس في وجوه الصيادين المستثارة. وكنا نرى عادة كل الحيوانات التي قتلوها في أثناء صيدهم وهم عائدون آخر النهار، وكانت هذه الحيوانات في الغالب أرانب جبلية وثعالب وذئابا. وكان الصيادون يختمون يومهم بحمام شامل عام يغسلون فيه أنفسهم وكل شيء.. هذا إن لم يكن حماما كاملا إذا سمح الجو بذلك. فإذا كان الليل فرغوا إلى موسيقاهم ورقصهم، ومارسوا ألعابهم وتسلوا بطرح الأحاجي وحل الألغاز، وكان الترفيه عن الضيوف وتسليتهم من نصيب منزلنا عادة.

وكانت الأسرتان تجتمعان أحيانا وتنظمان حفلات مائية، فكان النهار يمضي في مسابقات سباحية يتنافسون فيها على الجوائز، أما الليل فيمضونه في التجديف في زوراق طليت بطلاء مسرف في الزخرفة. وقد يتقدم موكب قوارب التجديف هذه زروق ضخم يحمل فرقة موسيقية نحاسية.

وكان الصغار والكبار على السواء يشتركون في ليلة عيد القديس يوحنا في عمل غابة مسحورة. فكان بعضنا يلبس المطارف أو يتقنع بالأقنعة لهذا الغرض ثم يستخفون في الشجر منتظرين مجيء الباحثين عن نبات السرخس، أولئك الذين كنا ننقض عليهم في مخابئهم بلا رحمة، فإذا كانت مخابئنا في صغار الشجر اندفعنا نحوهم اندفاعا.. أما إذا كنا نختبئ في الحشائش زحفنا إليهم زحفا. هذا بينما يقف آخرون في بطون الزوراق وقد غطوا أنفسهم بعروض من الأقمشة الكبيرة البيضاء، وراحت زوارقهم تندفع مع التيار وهم يصرخون ويصخبون لكي يخيفونا ويسلونا.

وكثيرا ما كان يحدث في بعض ليالي الصيف أن يجتمع كل من في ناحيتنا لقضاء الليل بطوله في الخلاء وللتمتع بمنظر انبثاق الفجر. وفي ليلة من تلك الليالي تحدث إلينا الحارس حديثا غريبا غامضا بأن بعض الشخوص ذات المنظر المريب ترى وهي تطيف بأطراف الضيعة.

وصممنا على أن نقبض على هؤلاء الآفاقيين. وسلحنا أنفسنا بالعصى والشماسي والمكانس والكباشات، ثم اخترنا لنا زعيما، وتوزعنا بعد ذلك فرقتين، ذهبت إحداهما ذات اليمين وذهبت الأخرى ذات الشمال، ثم جعلنا نزحف تحت الشجيرات، وجعلنا نرسل الطلائع والعسس ونقيم الكمائن.. غير أننا تعبنا من ذلك كله وضقنا به آخر الأمر فاجتمعنا في أحد المروج، وأخذنا نتغنى الأغاني وننشد الأناشيد. أما الفرقة الأخرى، وكانت مختبئة في أحد حقول الجويدار، فقد أسلمت أجفانها للذيذ الكرى حتى تبلج الفجر أما الشخوص المريبة، وبالأحرى الآفاقيون الذين زعم الحارس أنهم كانوا يجوبون أطراف الضيعة فلم يكونوا في الواقع إلا

بعض جيراننا الذين توقفوا مرة عن المسير في جنح الليل ليبحثوا عن شيء سقط منهم وهم في طريقهم إلى منازلهم، فإذا هم يسمعون فجأة عشرات من الأصوات تصرخ بهم، ثم إذا هم يرون شرذمة من الناس تزحف نحوهم خلال الحشائش، وإذا هم يطلقون سيقانهم للريح شطر الناحية الأخرى حيث تلقاهم رجالنا المسلحون الذين حسبهم هؤلاء قوما من قطاع الطرق خفوا للفتك بهم في تلك اللحظة.

وكنا نقوم أحيانا بمزاح فيه بعض العبث الذي يفوق الحد في قسوته، وكان فريسة عبثنا موسيقارا ألمانيا ساذجا حدث السن، كان أول مدرس تلقينا على يديه دروسنا في الموسيقى.. لقد كان مخلوقا بريئا طاهر القلب، بل أشد براءة من طفلة في الثانية عشرة.. تصدق كل ما يقال لها.

لقد قيل له أن بالقرية فلاحة بدينة سمينة جنت به غراما، وأنها تبذل كل ما في وسعها لكي تصل إليه. وقد جاز هذا الحب الذي لم يكن إلا من نسيج خيالنا على صاحبنا الموسيقار حتى أرق جفنيه وأصبح كابوسا مزعجا يقلقه ويساوره. لقد أقبل عريانا ذات ليلة فدخل غرفة جلسوه حيث تناول شمعدانا وذهب به إلى غرفة نومه حيث خيل إليه أنه يشهد امرأة ضخمة الجسم ممتلئة بالشحم واللحم وهي مستلقية في فراشه. وقد ذهب هذا المنظر الموهوم بلبه فجرى نحو النافذة ثم قفز منها فكان في الشارع.. ولم تكن النافذة عالية شديدة الارتفاع لحسن حظه. وقد راحت كلاب الحراسة تهاجمه حينما رأت ساقيه العاريتين، فأخذ يستغيث ويطلب النجدة حتى أيقظ من في البيت جميعا. وشرعت النوافذ تنفتح، وتطل منها الأوجه النعسانة التي تغشاها الخوف، وكان الجميع يصيحون دون أن يعرفوا ماذا حدث. إلا أن أصحاب اللعبة الذين دبروا هذا العبث كله، وهم الذين كانوا لا يزالون واقفين في أماكنهم تدخلوا في الأمر وحالوا بين الكلاب وبين الموسيقار المسكين الذين كان يقف نصف عار فأنقذوه منها. وفي الوقت نفسه غادر الفراش ذلك الخبيث الذي مثل دور المغرمة الهائمة، وخلع ما عليه من ثياب نسوية، وارتدى ثيابه. وأسرع نحو أصحابه الخبثاء ليشترك معهم في إنقاذ أستاذ الموسيقى البائس. وبقي

اللغز بغير حل، وظلت أسطورة المرأة العاشقة، البدينة السمينة، تخيف الألماني الساذج.. ذلك الموسيقار الذي جاءته الشهرة تسعى فيما بعد، حينما أصبح موسيقارا عالميا ذائع الصيت. لقد كان في وسعنا أن تصيبه بالخبل والجنون لو لم يتدخل أبي فوضع حدا لعبثنا بهذا الأستاذ.. الطاهر القلب!

لقد كانت ألوان هذا الهذر التي يقوم بها أولئك الشيوخ تظهرهم بمظهر العابثين من أهل البطالة والترف. إلا أن هذا كان يخفي رواءه حقيقة لا ينبغي أن تغيب عنا.. لقد كان هؤلاء الناس رجال أعمال من صنف طيب.. رجال أعمال يعرفون كيف يعملون وكيف يلعبون.. إنهم أولئك القوم الذين أنشأوا موسكو التي كانت موجودة في السادسة بالضبط ليستقلوا القطار إلى المدينة. على أنه لم يكن من الهين اليسير الوصول إلى المدينة في هذه الأيام، إن قطارا واحدا من قطارات الصباح لم تكن يقف بمحطتنا تلك الصغيرة التي لم تكن القطارات تقف بها إلا إذا لوح لها صاحب الراية لكي تفعل، فكان من الضروري أن يركب الإنسان قطارا متجها إلى الناحية الأخرى لينزل منه في أقرب محطة تقف بها جميع القطارات، ومن هناك يستطيع أن يركب القطار الذاهب إلى المدينة، والذي لا يقف بمحطتنا. وكان على الإنسان أن ينتظر في تلك المحطة ساعة كاملة حتى يصل القطار الذي يمضي به إلى موسكو... وهكذا كان رجال الأعمال يصلون إلى المدينة بواسطة هذا القطار في نحو التاسعة والنصف، أي بعد أن يكونوا قد أمضوا في سفرهم ثلاث ساعات ونصف الساعة. وتستطيع أن تتصور أنت ماذا كان يستطيع أن يأتي به هؤلاء السعداء من العبث لتسلية أنفسهم في أثناء هذه الرحلة الطويلة المتعبة.

وإليك حديثا خاصا جرى بين واحد من شباب هذه الطبقة وبين قسيس مسن:

"إلى أين أنت ذاهب أيها السيد الأب؟"

"إلى ترويستى أيها الصديق.. وأنت؟"

ويجيبه الشاب في شيء من قلة المبالاة، وكأنه يمزح:

"إلى موسكو أيها الأب".

ويشده القس، ويسأل الشاب:

"إلى موسكو؟ وماذا تعني إلى موسكو؟"

وهنا يكرر الشاب إجابته:

"إلى موسكو.. إلى موسكو.."

ويقول له القس وقد تبادر إلى ذهنه أن الشاب يعبث به وقد أوشك أن يبدو عليه الغضب:

"أحسبك تمزح!"

ولكن الشاب يجيبه مرة ثالثة:

"بل إلى موسكو!"

ويرد عليه القس في صوت يشوبه شيء من الألم:

"إلى موسكو وإلى ترويستى في قطار واحد! هذا محال".

ويلي ذلك عراك مضحك، ينتهي بقهقهة عامة.

وإليك مزحة أخرى من باب تزجية الوقت. لقد كان لإحدى المحطات ناظر غبي محروم من الفطنة، مولع بتنغيص مزاج المسافرين بكل ما يسعه من أسباب العكننة. فكان يضطرهم إلى الانتقال من عربة إلى عربة أخرى، مهما تكن هذه العربة الأخرى مكتظة بالمسافرين الآخرين، أو كان يفحص عن تذاكرهم مرتين بدلا من مرة واحدة كما هي العادة دائما.

ولقد كنا نحن نجزيه قرفا بقرف، لاء غباوته وقلة فطنته. فكان القطار لا يكاد يقف في محطته، وكان اسمها ميتشتشى، حتى يهم أحدنا بترك العربة في لهفة وعلى عجل، فإذا اقترب من ناظر المحطة حياة برفع قبعته في أدب جم ثم فطنته. فكان

القطار لا يكاد يقف في محطته، وكان اسمها هذه المحطة؟".

ويجيبه الناظر مقطبا: "ميتشتشى"

وهنا يقول مداعبه وهو ينسحب وقد انحنى شاكرا:

"إنني متشكر.. متشكر لك جدا جدا"

لكنه لا يلبث أن يعود إلى الناظر المنهمك في عمله ليسأله من جديد:

"قل لي من فضلك: كم من الوقت يلبث القطار في هذه المحطة؟"

ويجيبه الناظر مقطبا أيضا:

"خمس دقائق!"

"متشكر.. متشكر لك.. جدا جدا"

ولا يكاد هذا المداعب يغيب عن الأنظار حتى يبرز مداعبه آخر من جهة أخرى، ليسأل الناظر:

"قل لي من فضلك.. هل هذه محطة ميتشتشى؟"

ويجيبه الناظر وقد اشتد تقطيبه أكثر من ذي قبل: "نعم!"

ويقول له المداعب الثاني وهو ينصرف: "شكرا" لكنه لا يلبث أن يعود من فوره ليقول له: "لقد نسيت.. أعتقد أن القطار يقف هنا عشر دقائق.. أليس كذلك؟"

وتكتسح الناظر موجة من الانفعال، ويجيب وهو يشد شعر لحيته:

"بل خمس دقائق"

على أن مداعبا ثالثا يقبل في لهفة شديدة ليسأل الناظر المتلدد:

"قل لي من فضلك: أية محطة هذه؟"

"ميتشتشي"

"وكم من الزمن يقف القطار هنا؟"

"خمس دقائق"

"أشكرك.. بل لشد ما أنا مدين لك بالشكر"

وعلى هذا النحو يظل مداعب رابع، بل خامس وسادس يظهرون أحدهم في أثر الآخر ليسألوا الأسئلة نفسها حتى يشرع القطار في التحرك.. فيهرع السائلون إلى القطار.. ثم إذا آخر واحد منهم يبرز رأسه من النافذة ليسأل الناظر المغيظ، وبصوت مرتفع مدو:

"أحقا هذه محطة ميتشتشي؟"

إلا أن الناظر يلزم الصمت.. ولا يجيب.

وقد يسأل المداعب الذي أبرز رأسه من النافذة:

"وكم يقف القطار في هذه المحطة؟"

إلا أن القطار يكون قد ابتعد، بحيث لا يصل السؤال إلى مسامع حضرة الناظر!

ولا يكاد القطار يصل إلى موسكو حتى ترى هؤلاء المداعبين المزاحين من أشد رجال الأعمال وقارا وجدا. إنك تراهم ينطلقون في الشوارع المتفرعة من محطة السكة الحديدية ميممين شطر مكاتبهم ومصانعهم، وبكامل ملابسهم وعدة أعمالهم، كأنهم في سباق يريد كل منهم أن يحظى بجائزته.

إن هذه كانت بداءة يوم من أيام العمل لا يستطيع أن يفهمها من لم يكن من أهل روسيا. إننا معاشر الروس لا يمكننا أن نعمل كالآت وفقا لخطة موضوعة، لكن أحدا من البشر لا يستطيع أن يعمل في فترات قصيرم ما نعمله نحن فيعمله بمثل

جدنا وينتج الإنتاج الضخم الذي ننتجه.

فإذا كانت السابعة مساء رأيت الناس يسمعون حثيثا في الشوارع المؤدية إلى المحطة، فإذا ركبوا في عربات القطار غادروا القطار رأيتهم يتسابقون إلى منازلهم وقد ركبوا عرباتهم غادروا القطار رأيتهم يتسابقون إلى منازلهم وقد ركبوا عرباتهم ذات الخيول الثلاثة لكي يحصلوا فيها من السعادة الخالية من الهم على القدر الذي يستطيعون.

لقد حاولنا، نحن ذرارى هؤلاء الآباء العظام، وخالقي الحياة الروسية، أن نرث عنهم هذا الفن العسير المنال، فن القدرة على تحقيق الثروة وبلوغ ذروة الغني. أن معرفة الإنسان كيف ينفق أمواله على الوجه الأكمل فن جديد عظيم!

ولقد نالت الأغلبية من جيلنا من الأغنياء الروس قسطا طيبا من التعليم، وكانوا ملمين بالحركة الأدبية في العالم. لقد تعلمنا لغات كثيرة، وقمنا خارج بلادنا بأسفار جمة، وقصارى القول، لقد غرقنا إلى شوشتنا في دوامة الثقافة ولم نكد نصبح على قدم سواء في ميدان التعليم وطبقة الأشراف والأرستقراطيين، حتى تلاشت الفروق الطبقية من تلقاء نفسها. لقد قربت الأعمال السياسية والاجتماعية مسافة الخلف بين جميع المثقفين، وجعلت منهم طبقة "ذوي الأفهام" الروسية، حتى إذا كانت الثورة الأخيرة قضى على جميع الفروق الطبقية الباقية الأخرى، وجعلت من جميع الروس كلا متجانسا واحدا.

ولكي أزودك بالمعلومات الكافية عن جيلنا، ولكي أتيح لك الفرصة لكي تدرك السبيل الذي سلكه تطور الفنون في زماننا، سأحاول أن أصف لك حياتي باختصار.

الفصل الثالث

نوبات من العناد في حياة المؤلف

والد المؤلف تاجر روسي خالص.. وجدته الممثلة الفرنسية فارلى (والعرق دساس).. الحفلات الراقصة في منازل الأغنياء الروسي.. أول ظهور المؤلف على المسرح وهو في الثالثة.. أبو المؤلف ينشئ مستوصفا للفلاحين.. أخته تقع في غرام طبيب المستوصف.. تعدد حوادث الغرام في الأسرة.. إحدى إخواته تحب أحد فناني الأوبرا.. المؤلف مستبد منذ طفولته.. استسلام بعد عناد.

كان والدي سيرجى فلاديميروفتش ألكسييف رجلا يتدفق في أصلابه الدم الروسي الخالص. وكان من أصحاب المصانع، وتاجرا واسع الثراء. وكان صاحب شركة تجارية ترجع إلى مائة سنة من الزمان.

أما والدتي اليزافيتا فاسلفييفنا ألكسييفا فكانت سيدة خلاسية، أبوها رجل روسي، وأمها سيدة فرنسية —وهي تلك الممثلة المشهورة التي كانت تعرف يوما ما باسم السيدة فارلي، والتي كانت تمثل في شبابها على مسارح بتروجراد (لينىنجراد) بوصفها نجمة زائرة. وقد تزوجت هذه الممثلة رجلا غنيا كان يملك محجرا في فنلندة، يدعى فاسيلى أبراموفتش باكوفليف. وهو الذي أقام عمود ألكسندر المشهور، في ميدان السراى في بتروجراد. وقد تناقل أفراد أسرتنا رواية تقول بأن السفينة التي كانت تحمل هذا العمود من فنلندة قد تعرضت لعاصفة هو جاء وهي في طريقها إلى روسيا، وأن باكوفليف قضى بسبب ذلك ليلة ليلاء لم يكد صبحها يتنفس حتى كان رأسه قد اشتعل من هولها شيبا، وذلك لأن القيصر نيقولاى الأول، ذلك الرجل الفارغ الصبر الحاد الطباع، كان قد أصدر أوامره بأن يقام العمود في الميدان في الميعاد المحدد له، ومن ثمة فقد بذلت كل الوسائل التي تدخل في

علم الملاحين لإنقاذ السفينة التي لم تكد تفلت من التردي في أعماق اليم إلا بعد الجهد الشديد.

وسرعان ما انفصلت فارلى من باكوفليف تاركة له طفلتين هما أمي وخالتي.

وتزوج باكوفليف امرأة كانت أمها تركية، وأبوها يونانيا، وهذه المرأة هي التي نشأت والدتي بطبيعة الحال، وكانت تدبر منزلها بطريقة موغلة في الأرستقراطية. والظاهر أن السلوك الملوكي الذي تعلمته من والدتها التي كانت جارية في حريم السلطان ثم سرقت منه، كان قد غلب عليها آخر الأمر في مزل باكوفليف. لقد كان الزوج اليوناني قد وسق زوجته على ظهر سفينة قادمة من القسطنطينية بعد أن خباها في صندوق لم يفتحه إلا بعد أن أصبحت السفينة في عرض البحر، بمأمن من أيدي رجال الباب العالي، حيث استطاع الزوج تحرير أسيرة الحريم التركي.

أما خالتي، التي تزوجت عمي، فكانت شديدة الشبه بزوجة أبيها التركية. لقد كانا يقيمان المآدب الفخمة والحفلات الراقصة العظيمة. وكان أرفع التجار قدر يشعرون بالشرف العظيم إذ يدعون إلى هذه الولائم والحفلات، وذلك لما كانت تزدحم به في كثير من الأحيان من رجالات الطبقة الأرستقراطية، فقد كانت الطبقة الأرستقراطية لا تزال تستعلى في تلك الآونة على أهل الطبقة التجارية. وكان تحطيم الأهواء الطبقية يعتبر من مآثر الشرف التي تستلفت النظر في دوائر مجتمعنا في ذلك الوقت.

إنني لا أزال أذكر هذه الحفلات الراقصة التي كانوا يستبدلون فيها الورود المجلوبة في قطارات الاكسبريس من نيس ومن ايطاليا بمفارش المناضد. والتي كان أضيافها يحضرون إليها في العربات ذات الأجياد الأربعة وذات الجياد الستة، وقد جلس تبعهم تلك الجلسة الجامدة وهم في حللهم الخاصة في المقاعد الخلفية، يحثون الخيل. وكانت النيران تشتعل في الشارع المواجه للمنزل لكي تدفئ الخيل، بينما يحضر الخدم الطعام لسواسها الذين اجتمعوا حول النيران. وكانت طوابق

المنزل الواطئة تخصص للترفيه عن الخدم. وكانت سيدات العلية يحضرن وقد غطت أعناقهن وصدورهن أثقال من الجواهر، وكنت ترى المغرمين بتقدير ثروات الغير منهمكين في تقدير أثمان هذه الجواهر. وكان أولئك الذين يبدون أفقر من في القوم يعدون أنفسهم بائسين تعساء، وكانوا يشعرون بالخجل ما يبدو عليهم من فقر ومتربة أما الموسرات من المدعوات فكن يعتقدن أنهن ملكات المرقص. وطالما كانت العبرات تترقرق بسبب وجود أولئك البائسين المعدمين بين أصحاب الملايين هؤلاء.

لقد كانت موسكو وبتروجراد تبالغان مبالغة شديدة في إقامة الحفلات الراقصة في تلك الأيام، فحين يحل موسم الرقص كانت المراقص تقوم على قدم وساق في كل يوم وكان شباب الراقصين يضطرون في كثير من الأحيان، وبحكم هذه الظروف، إلى الاشتراك في باليهين أو ثلاثة باليهات في ليلة واحدة. وكانت راقصات المربعات البالغة الزخرف بسن كان يغشاهامن أشهر الشخصيات، وبما كان يسبغ فيها على الراقصين من سنى الهدايا وثمين الجوائز، ربما استمرت حتى الساعة الخامسة صباحا. بل لقد كان عقد المراقص ينفرط عادة إذا متع النهار وتلألأ الضحى، وعند ذلك يهرع الشباب إلى تبديل ملابسهم، ثم يقصدون مباشرة إلى أعمالهم في المكاتب ودور الأعمال التجارية.

وكان أبواي يختلفان عن أترابهم من أهل بيئتهم، فلم يكونا ينعمان بما ينعمون به من مباهج تلك الحياة، ولم يكونا يغشيان تلك المهرجانات إلا حينما لا تكون لهما مندوحة من ذلك. لقد كانا شخصين يحبان اللصوق بعقر دارهما حبا شديدا. وكانت والدتي تقضي جميع وقتها في غرفة الأطفال وتكرس نفسها تكريسا تاما لرعاية شئون أبنائها —أبنائها العشرة!! أما أبي فكان إلى يوم أن تزوج يقاسم أباه فراشه، وكان أبوه رجلا معروفا بشدة تمسكه بعرف الحياة العائلية وتقاليدها. وبعد أن تزوج والدي غادر فراش أبيه إلى فراش الزوجية الذي لم يبدله أبدا.. والذي ظل مضجعه إلى آخر أيام حياته، وإلى أن وافته المنية. لقد كان والداي يحب أحدهما

الآخر في شبابهما وحين أدركهما الكبر، وكانا يحبان أبناءهما ويحاولان إبقاءهم قريبين منهما بقدر مستطاعهما.

والذي أتذكره من طفولتي أشد التذكر هو ما كان خيرا أحسن الخير، أو شرا أتعس الشر. وأنا وإن لم يخلق بي أن أحصى هنا ذكريات تعميدي، تلك الذكريات التي أتخيلها بوضوح لما قصت على مربيتي من أقاصيص طفولتي حتى لأرى نفسي حتى اليوم شاهد عيان لهذا الحادث، فإن أقدم ما أتذكره هو ظهوري لأول مرة فوق خشبة المسرح.

وقد حدث هذا في ضيعتنا التي تقع على بعد ثلاثين فرسخا[1] من موسكو، وكان المسرح مقاما في أحد أجنحة منزلنا. فقد أقيم ثمة مسرح صغير للأطفال، له قطعة من قماش صوف مخطط بدلا من الستار. وكما جرت العادة في ذلك العهد كانت الحفلة المسرحية تتألف من (تابلوهات) يصور كل منها فصلا من فصول السنة الأربعة. وقد كنت في هذه الآونة في الثانية أو الثالثة من عمري.. وكنت أمثل الشتاء، وكانت المنصة مغطاة بالقطن، وقد برزت في وسطها شجرة دائمة الخضرة غمرها القطن أيضا، وكنت أجلس على الأرضية، ملفوفا في معطف من الفراء، وعلى رأسي قلنسوة من الفراء كذلك، ثم لحية طويلة لعلها كانت تيسر لي مشقة الزحف على المنصة وقد خفضت عليها جبهتي.. وهكذا كنت أجلس وأنا لا أدري أين أنظر ولا ماذا أصنع. لقد كنت أشعر في غير وعي بهذا الطابع الغريب اللاشعوري.. طابع الخلو من الغرض، والإحساس بالخجل، أو قل الكسوف، والسخف من وجودي فوق المنصة في تلك اللحظة.. بل هو لا يزال حيا إلى اليوم في ذاكرتي، وهو لا يزال يملؤني خوفا كلما وقفت على المسرح. وبعد أن صفق إلى المتفرجون تصفيقا أتذكر أنه صادف هوي شديدا من نفسي، جاءوا بي إلى المسرح، ولكنهم وضعوني وضعا مختلفا عن الوضع السابق، وقد أشعلوا شمعدانا وضعوه وسط

([1]) الفرسخ هنا حوالي ثلثي ميل.

مجموعة صغيرة من فروع الشجر بقصد إيهام الناس بوجود نار ثمة، وكانوا قد أعطوني قطعة صغيرة من الخشب كان على أن أجعل المتفرجين يتوهمون أنني أضعها في النار.

وكان من حولي لا يفتأون يشرحون لي الموضوع قائلين: "تذكر أن هذا كله من باب الإيهام.. وهو ليس من الحقيقة في شيء".

وكانوا يمنعونني منعا باتا من أن أدنى قطعة الخشب قريبا من لهب الشمعدان. وكان هذا كله يبدو في نظري شيئا لا معنى له.. إذن لماذا كان يجب على أن أجعل هذا من قبيل الإيهام، في حين أنني كنت أستطيع أن أجعله حقا لا مرية فيه بوضعي الخشب في اللهب؟ ولعل هذا هو ما كان على أن أفعل.. لا لشيء.. إلا لأنهم منعوني من فعله.

وبالاختصار.. لقد مددت يدي التي تحمل قطعة الخشب نحو الشمعدان بمجرد ارتفاع الستار، وقد غمرني السرور، واستحوذ على الدهش وحب الاستطلاع، وكان القيام بهذا العمل شيئا سهلا باعثا للسرور في النفس، فقد كان للحركة التي قمت بها معناها، لقد كان عملا جد طبيعي، ومنطقيا أكمل ما يكون المنطق. وكان أكثر من هذا انطباقا على الطبيعة، وانطباقا على قواعد المنطق أيضا أن اشتعلت النار في القطن، وهنا فزع المتفرجون وعلا الضجيج بينهم. وقد حملوني من فوق المسرح في غير احتفال ثم ذهبوا بي إلى المنزل الكبير حيث سمعت من كلمات التعنيف والزجر الشيء الكثير القاسي.. ولا أطيل عليك.. فلقد أخفقت إخفاقا شديدا، ولم يكن الإخفاق مما يروقني.. فهذه الطوابع الأربعة، أو قل الآثار الذهنية الأربعة، وبالأحرى طابع السرور بالنجاح، وطابع مرارة الإخفاق، وطابع عدم الاطمئنان إلى وقوفي فوق المسرح وأنا لا أدري لماذا، ثم طابع الشعور الحق بالأسباب المعقولة لوقوفي فوقه وعملي عليه.. هذه الطوابع هي التي تسيطر علي وتتولى زمامي حتى في هذه الأيام.

وكان والداي يلبيان جميع مطالبينا بصدق وإعزاز لكي يحتفظا بقربتنا منهم ويتحاشيا تنفيرنا من الإقامة على الدوام في كنفهما. والفصل في هذا يرجع بلا شك إلى أن جو منزلنا كان يتغير في كثير من الأحيان بتغير تلك المناسبات التي كانت تجري فيه. فمن ذلك مثلا أن والدي الذي كان معروفا بأنه رجل محب للخير قد أنشأ مستوصفا للفلاحين. وقد وقعت أختي الكبرى في غرام أحد أطباء المستوصف فكان ذلك سببا لإبداء جميع أفراد عائلتنا اهتماما لا حد له بالطب، وهكذا أخذ المرضى من جميع أطراف العالم يفدون علينا، وكان الأطباء من رفاق ظئري –أعني زوج أختي– وهو الطبيب الذي أحبته أختي الكبرى وتزوجته، يعقدون اجتماعات لا حصر لها لتبادل الآراء في أمراض هؤلاء المرضى.

ثم سرعان ما وقعت أختي الثانية في غرام أحد جيراننا، وكان تاجرا ألمانيا يافعا.. وهنا تكرر ما حدث في المرة الأولى، إذ بدأ جميع أهل المنزل في تعلم اللغة الألمانية، وأخذ المنزل نفسه يمتلئ بالغرباء. أما نحن الصغار فقد شرعنا نلبس الملابس الأوربية، ونظهر بالمظهر الأوربي، وبدأ كل من استطاع أن يطلق لحية جانبية يرسل شعر صدغيه، ويغير طريقة تسريحته.

ولكن حدث في ذلك الحين أن وقع أخي الأكبر في غرام ابنه تاجر روسي بسيط ممن يلبسون النعال الروسية ذات الرقبة الطويلة، فلما تزوجها ودخلت البيت أصبح بيتنا مثالا للبساطة بعينها، فلم تكن غلاية الشاي تفارق منضدتنا، وتعودنا جميعا شرب مقادير كبيرة من هذا الشراب، وكنا نقهر أنفسنا على الذهاب إلى الكنيسة قهرا وبانتظام. وكنا نقيم أحسن جوقات المرتلين من فرق المنشدين الدينيين، كما كنت نحن أنفسنا نرتل قداس البكور وقد انتظمنا جوقة واحدة.

ثم جاء دور أختي الثالثة التي أحبت (عجلاتيا) أخصائيا، في بيتنا الصلوات الخاشعة التي تتغشاها الهيبة وندعو إليها أحسن جوقات المرتلين من فرق المنشدين الدينيين، كما كنا نحن أنفسنا نرتل قداس البكور. وقد انتظمنا جوقة

واحدة، ثم جاء دور أختي الثالثة التي أحبت "عجلاتيا" أخصائيا فلما تزوجته إذا بنا جميعا نلبس الجوارب الصوفية الطويلة والبنطلونات القصيرة ونشتري الدراجات ونتعلم ركوبها!

ثم تجن أختي الرابعة غراما بمغن من فناني الأوبرا، فإذا تزوجته إذ بنا جميعا نشرع في الغناء. وكان عدد كبير من مشاهير المغنين يفدون ضيوفا على منزلنا، ولا سيكا في ضيعتنا. لقد كنا نغني في المنزل وفي الغابات —الأقاصيص المنظومة الخيالية نهارا.. ثم المعزوفات الغرامية، إذا سجا الليل كنا نغني ونحن في قوارب التجديف وكنا نغني ونحن في الحمام. وكان المغنون يلتقون ثمة في تمام الساعة الخامسة، وقبيل العشاء مباشرة، وكل يوم، وربما وقفوا صفا فوق سطح الحمام ثم شرعوا ينشدون إحدى المقامات الرباعية. فإذا كان البيت الأخيرة قذفوا بأنفسهم إلى النهر وغاصوا فيه، فإذا برزوا فوق سطحه عادوا يكملون البيت الذي وقفوا عنده، وكانوا يتغنون هذا البيت بصوت مرتفع. وكان الذي يفرغ من غنائه أولا يكون هو الفائز عادة، وربما نفحه الحاضرون بجائزة مالية.

على أن الذي أتذكره أشد التذكر هو تلك الانفعالات التي عشت في دوامتها في فترة نضالي ضد الاستبداد، وليس الحقائق نفسها التي كانت سببا لتلك الانفعالات.

وقد وقع أحد هذه الأحداث في طفولتي المبكرة، وكان ذلك في غرفة الطعام، وفي أثناء الفطور، ولقد كنت شقيا شديد الشقاوة في تلك اللحظة، فلما لفت والدي نظري إلى ذلك أجبته في رعونة، ولكن في غير غضب، وفي غير تفكير كثير، لكنه ضحك مني، فاستثار ضحكه غضبي. ولم يكن هذا الغضب، على ما أذكر، على والدي، بقدر ما كان على نفسي. ولما كنت عاجزا عن وجود ما أقول فقد بدأت أرتبك وأخذ غضبي يشتد أكثر فأكثر على نفسي. ولكي أخفي ارتباكي، وأظهر أنني لست خائفا من والدي فقد انطلق لساني بكلام فيه تهديد لا معنى له.

ولست أدرى كيف تركت نفسي العنان للساني، لكي ينطق بهذا الهذيان؟

"إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا!"

ويقول لي أبي"

"ماذا تعني بقولك إنك لن تدعني أذهب؟"

ولما كنت أعرف أنني قلت شيئا كله رعونة، مما كان سببا في غضبي على نفسي، فقد اشتد عنادي إلى غايته، ولم ألاحظ كيف رددت ما قلته مرة أ خرى:

"إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا!"

وقد هز أبي كتفيه، ولزم الصمت. فآذاني ذلك. إنه لم يرد أن يكلمني. ومن هنا خيل إلى أنني كلما بالغت في عنفي كان هذا أفضل لي.. ولذلك قلت وأنا أضع الركز على المقاطع الأولى من كلامي:

"إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا.. إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا.. إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا" وجعلت أكرر هذه الجملة في إصرار وفي فير تبصر ولا فطنة، مغيرا طابق صوتي من أدنى إلى أعلى كلما بدأتها من جديد.

وعند ذلك أمرني أبي بأن ألزم الصمت، وهذا بالضبط هو الذي جعلني أجأر بإعادة العبارة في وضوح وعناد:

"إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا!"

ولم يزد أبي على أن راح يقرأ جريدته في صمت، وإن لم يغب عني أن ألاحظ أنه كان مغيظا محنقا.

وجعلني هذا أغلو في سخافتي فرحت أطرق أذنيه بالعبارة نفسها:

"إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا.. إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي

فيرا.. إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا" أقولها في لهجة عنيدة مغضبة، وأنا أشعر بالعجز عن مقاومة روح الشر التي جرفني تيارها.. وعندما شعرت بشدة ضعفي وأنا في قبضة تلك الروح الشريرة بدأ الخوف منها يستولى علي ويخامر قلبي.

ثم سكت لحظة على الرغم مني، وأنشأت أقول مرة أخرى، شاعرا أنني لم أعد أملك زمام نفسي: "أنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا!"

وهنا، شرع والدي يهددني، ورحت أنا أكرر الجملة الحمقاء نفسها في إصرار وبصوت أعلى، وفي اندفاع بعامل القصور الذاتي. وأخذ أبي ينقر بإصبعه على المنضدة، وجعلت أنا أقلد حركته، وأنا أتبع ذلك بنفس العبارة المعتادة. وهب والدي واقفا. ووقفت أنا أيضا، وبنفس الطريقة التي وقف بها، ثم رفع والدي عقيرته والغضب يغلي في عينيه (وذلك ما لم يحدث منه قبل هذا مطلقا)، ورفعت عقيرتي أنا كذلك، ولكن صوتي كان يرتجف. ثم ملك أبي زمام نفسه وأنشأ يتكلم بصوت ملاطف. وأتذكر أن هذا أثر في تأثيرا عميقا، وأنني أردت أن أسلم على طول الخط، إلا أنني على الرغم مني جعلت أكرر العبارة الحمقاء، العمل الذي جعل أبي يظن أنني أتخذ منه هزوا. وهنا هددني أبي بأنه سيحبسني وحدي في أقصى غرف المنزل، وما كان مني إلا أن كررت جملتي الغبية السمجة، وفي صوت ولهجة مثل صوته ولهجته.

وعند ذلك قذف والدي بالجريدة من يده على المنضدة وهو يقول:

"بل فكر فيما تفعل!"

وقد أحسست في أعماقي بعاطفة شريرة اضطرتني إلى أن أقذف بفوطة اليد التي كانت معي، وانفجاري قائلا بأعلى ما في مستطاعي"

"إنني لن أدعك تذهب إلى خالتي فيرا!

واستشاط أبي غيظا.. وبدأت شفتاه تختلجان، إلا أنه تمالك مع ذلك، وترك

الغرفة مسرعا، وهو يقول هذه الجملة المفزعة:

"إنك لست ابني!"

وحينما خلوت إلى نفسي، وخلا لي الميدان، سكت عني الغضب، وهدأت في الحال، ورأيتني أصيح والدموع تنهمر من عيني:

"أبي.. اصفح عني.. أنني لن أفعل!"

ولكن أبي كان قد دخل إلى غرفة أخرى، ولم يسمع الكلمات التي كانت صدى لتأنيب ضميري.

إني لأذكر جميع المراحل الروحية التي تقلبت فيها نوبة طفولتي وكأنها تحدث اليوم، وعندما أذكر هذه المراحل أشعر بالألم المرير يخامر قلبي من جديد.

وفي نوبة أخرى من نوبات هذا العناد كانت الهزيمة وانكسار الشوكة من نصيبي. لقد كنت أتباهى بنفسي وأدعي أن في وسعي قيادة ثورونوى– أشد خيول أبي شراسة– والخروج به من حظيرته.

وهنا مازحني أبي قائلا:

"هذا بديع! سندعك بعد الغداء تلبس بذلة الركوب ونعليك الطويلتين لترينا شجاعتك هذه!"

"سألبس هذا كله، وسأقوده خارج الإسطبل!"

وأحسست أنا وأقول هذا بأنني أركب رأسي وأكاد أنشق من العناد.

ونشب الجدل بيني وبين إخوتي وأخواتي، وراحوا يؤكدون لي أنني رعديد جبان. ولكي يبرهنوا على صدق أقوالهم انطلقوا يذكرونني بسوابق كثيرة من افتخاري الكاذب وكنت كلما غلوا في ذكر هذه السوابق السيئة، ازداد عنادا، ورحت أؤكد لهم:

"إنني لست خائفا.. وسأقود الجواد من اسطبله.. وسترون!"

وهكذا تماديت في عنادي من جديد، حتى أصبح من الواجب إعطائي درسا لا أنساه. وحينما فرغنا من غدائنا أحضروا لي معطفي ونعلي وقبعتي وقفازي وكمتي. ثم ألبسوني هذا كله، وذهبوا بي إلى الصحن، وتركوني بظاهره وحدي ودخلوا في انتظار خروجي بفورونوي. ولبثت في مكاني يحوطني الصمت ويلفني الظلام. وكان هذا الظلام يبدو أشد قتامة بسبب الضوء المنبعث من نوافذ الردهة الكبيرة. وكان يلوح لي أن أحدا يراقبني من أعلى. لقد غاص قلبي في حنايا صدري، وجعلت أعض بأسناني على حاشية كمي بينما كنت أحاول مغالبة نفسي على نسيان الظلام والسكون المنتشرين من حولي. وعلى بعد خطوات مني أنشات أسمع وقع أقدام على الجليد، وإذا صوت باب ينفتح، ثم إذا هو ينغلق مرة أخرى. وقلت لنفسي لعله السائس. قد دخل حظيرة فورونوى. فورونوى الذي وعدت بإخراجه من مكمنه! وقد جعلت أتخيل الجواد الضخم الأسود وهو يضرب الأرض بحوافره، ثم يشب على رجليه الخلفيتين، على وشك الانطلاق إلى الأمام، ليجرني خلفه كأنما أنا قطعة من الخشب لا حياة فيها! وليس ثمة شك في أنني لو تخيلت هذا المنظر وأنا على الغداء لما دار في خلدي قط أن أفخر بالذي فخرت.. ولكن ما دمت قد قلت الذي قلت فلم يعد ثمة مجال للتردد الآن.. لقد شعرت بالخجل يستولى علي.. لكن موجة العناد كانت أقوى من خجلي!

وأنشأت أفلسف كي أصرف تفكيري عن هذا الظلام المحيق بي فأخذت أحدث نفسي قائلا:

"سأمكث هنا زمنا طويلا، طويلا جدا، حتى يستولى الخوف على من بالمنزل من أجلي فيهرعوا للاطمئنان علي!".

وفجأة سمعت صيحة يترقرق فيها الإشفاق، فأخذت أنصت إلى الأصوات المنبعثة من حولي.. ترى! كم كان هناك منها؟ لقد كان أحدها أشد رعبا من الآخر!

وليت شعري من كان هذا الذي يقتفى في الظلام أثرى؟ أنه يقترب ويقترب! أهو كلب؟ أم فأر؟ لقد خطوت بضع خطوات نحو الطاق الذي في أقرب الجدران مني.. وفي نفس تلك اللحظة سقط شيء في الظلام. ترى ماذا كان هذا الشيء؟ إن الصوت يقترب أكثر وأكثر.. لقد أصبح قريبا جدا. لعله فورونوي يضرب بحافره باب الإسطبل.. أو لعلها عربة ارتطمت بافريز الشارع! ولكن.. ما هذه الهسهسة يا ترى؟ وما هذا الصغير؟ الظاهر أن جميع الأصوات المرعبة التي عرفتها قد عادت إلى الحياة فجأة وجعلت تتحطم في الفضاء من حولي!

وأرسلت آهة مذعورة، ثم وثبت إلى أقصى أركان الطاق. لقد أمسك شيء برجلي، لكنه لم يكن شيئا إلا هذه الكلبة روسكا.. أعز أصدقائي! وأخذ الأمر يهون شيئا ما.. فلقد أصبحنا اثنينا! لقد أخذت روسكا في ذراعي فراحت تلعق وجهي بلسانها الدافئ المبلل. وكان معطفي الشتوي الثقيل الكئيب المربوط في أحكام بأطراف كمتي لا يدع لي فرصة لانقاذ وجهي من لعقات روسكا. إلا أنني دقعت فمها عني، فأغمضت واستسلمت للنوم ملء ذراعي، ناعمة في دفئهما الغامر. ثم أحسست أن أحدهم كان مقبلا نحوي بسرعة من ناحية البوابات.. فليت شعري، هل كان يقصدني؟ وهنا بدأ قلبي يضرب مترقبا.. ولكن.. لا... فقد مر بي القادم ولم يتوقف.. لقد كان ذاهبا إلى دار السائس خارج المنزل. وحدثتني نفسي بأن عائلتي جميعا تشعر بالخجل والخزي الآن، فلقد تركوني ههنا وحدي.. أنا.. هذا الطفل الصغيرة.. في مثل هذا الصقيع وذاك الزمهرير —وكأنني شخصية ضعيفة في قصة خرافية.. إنني لن أصفح عنهم، ولن أغفر لهم هذا أبدا!

ثم صافحت أذني نغمات بيانو غائرة تنبعث من داخل القصر. فقلت لنفسي: إنه أخي ولابد، يعزف هناك، كأن شيئا لم يحدث! إنه يعزف! وقد نسوني جميعا، فيا ترى، كم من الزمن يجب أن أنتظر هنا حتى يتذكروا؟! وازداد خوفي.. وأردت أن أعود أدراجي إلى الردهة.. إلى الدفء.. إلى البيانو.. أكثر من أي شيء آخر في الدنيا جميعا.

وأدركت ما في موقفي من رعونة وحماقة، هذا الموقف الذي لم يكن منه مفر، ولا عنه معدي، فأخذت ألوم نفسي وأثرب عليها قائلا:

"أما والله إني لمغفل! معتوه! لماذا أفكر في ذلك؟ لماذا أفكر في فورونوي؟ أما والله إني لأحمق رأسه من حجر!".

وسمعت البوابات تصر، وإذا وقع حوافر تنقر الجليد، ثم تقف عربة قريبا من المدخل الأمامي، وإذا بالباب الأمامي ينقفل بعنف، وإذا بالعربة تعود لتقف في الحوش.

وتذكرت أن القادمين هم أبناء أعمامي الذين دعاهم أبي لزيارتنا ذاك المساء.. وعلى هذا فلن أعود إلى المنزل مطلقا، لأنني لو فعلت لدعوني جبانا منخوب القلب!

وطرق الدسائس الذي وصل الآن على نافذة سائسنا في منزله الخارجي. فخرج إليه سائسنا، وإذا أصوات ولغط، وإذا أبواب الحظائر تنفتح، فساق الخيل داخلها.

وقلت أحدث نفسي:

"سأدخل معهم، ثم أدعى فيما بعد أنهم لم يخلوا بيني وبين فورونوى لأقوده خارج الإسطبل. وسأطلب من السائس أن يعطيني فورونوى، وهو بالطبع لن يوافق.. ومن ثمة قبن يتهمني أحد بالكذب، وبهذا سيكون في استطاعتي أن أعود".

وكأنما عادت إلى الحياة.. فلقد كانت فكرة طيبة.. وألقيت بروسكا من ذراعي، وأخذت أستعد لدخول الحظائر. لله ما كان أحب إلى أن أستطيع دخول الحوش الكبير المظلم! لقد خطوت خطوات ثم وقفت.. فقد دخلت الحوش عربة أخرىن وخفت أن أقع تحت حوافر الخيل في الظلام —وفي هذه اللحظة حدثت كارثة، لست أدري ما هي، فقد كان الظلام حالكا، ولم أستطع أن أتبين ما حدث..

لقد أخذت الخيل المربوطة داخل الأسطبل تصهل، ثم تضرب الأرض من تحتها، ثم تدق الأرض بحوافرها دقا عنيفا، والظاهر أن الخيل التي وصلت الساعة كانت مذعورة هي الأخرى.. ولقد أفلتت من رقابة المهيمنين عليها، ثم أخذا تعدو داخل الحوش، والحربة تتخبط وراءها. وبرز السائس من داره وهو يصيح: "امسك! حلق لا تدعوها تخرج..".

ولست أذكر ماذا حدث بعد هذا.. لقد وقفت أمام الباب الخارجي وشرعت أدق الجرس. وأقبل البواب وأدخلني، لأنه بالطبع كان في انتظاري. ورأيت طيف أبي في الطرقة، وكانت مديرة البيت تطل من دربزين السلم، فجلست على كرسي في الطرقة دون أن أخلع معطفي. إنني لم أكن أنتظر أن أدخل البيت هكذا.. ولذلك لم أستطع أن أقرر ماذا أصنع –هل أستمر في عنادين وأؤكد أنني لم أدخل إلا لكي أدفئ نفسي لأعود إلى فورونوى مرة أخرى، أو أعترف بجبني، وأسلم على طول الخط؟ لقد اشتد سخطي على نفسي لرخاوة قلبي حتى لقد خجلت مما كنت أدعيه من البطولة.. زد على ذلك أنه لم يكن ثمة من تحدثه نفسه بالتفرج على تلك البطولة.. لقد نسوني جميعا.. ولم يكن أحد ليفكر في! وقلت لنفسي: "ليكن.. فهذا أحسن بكثير على كل حال.. وأنا أيضا سأنسى.. سأخلع معطفي الثقيل هذا.. وسأنتظر قليلا.. ثم أدخل الردهة بعد هذا".

وهذا هو ما فعلت.. إن أحدا لم يسألني عن فورونوى مطلقا فليت شعري! هل اتفقوا كلهم على ذلك؟

الفصل الرابع

ذكريات الطفولة

حفلة أوبرا إيطالية "كوتوجنى ملك الغناء الباروتوني.. عدد من أصحاب الأصوات الباريتونية والسوبرانو الخالدون.. الذين مثلوا حلاق أشبيله وتأثر بهم المؤلف.. آفة المتفرجين عدم الحضور في الميعاد.. بعض منشدي العصر من الروس (تشليابن وتوماجنو).. وصية إلى الفنانين الشباب.. العبقرية يجب أن تكون مزيجا من الصنعة والفن.. الخامات التي تصنع صوت الفنان.. وجوب تهيئة الانطباعات اللازمة للفنان.. حديث خاطف يفصل فيما بعد..

لم تكن سني تتجاوز السادسة أو الثامنة على الأكثر، أي وأنا في باكورة طفولتي، حينما ذهبت أنا وأخي إلى الأوبرا الإيطالية.. وهو حادث كان له أعظم الأثر في حياتي.. ولا أزال أشكر والدي من أجله شكرا عظيما، إذ لا شك عندي أنه قد ترك في حاسة سمعي الموسيقية، وفي تطور ذوقي وبصري، طابعا حميدا فياضا بالخير، فقد جعلتني هذه الزيارة، وبالأحرى جعلت سمعي وذوقي وبصري، مشغوفة بكل ما هو جميل.. تراه فلا يكون غريبا عليها! لقد كان معنا تذاكر للموسم الموسيقى كله.. تذاكر تبيح لنا حضور أربعين أو خمسين حفلة، وكنا نجلس في الصفوف الأمامية من الصالة، قريبين جدا من المنصة. غير أننا، كما كنا تقول في كثير من الأحيان في ذلك الزمن، لم نكد تعد الأوبرا إلا مجرد شيء ثانوي بالنبة لما ننشده من ألوان المتعة المسرحية، ومن ثمة فقد كنا نرجو أبوينا، ونلح في الرجاء، ألا يحسبا ذهابنا إلى الأوبرا جزءا مما يجب أن نتزود به من زاد مسرحي منتظم.. وبخاصة من ذهابنا إلى السيرك. لقد كانت الموسيقى، ولله ما كان أعظم جهلنا! تتعبنا وتسرع بالإعياء إلى أعصابنا وبالرغم من هذا الجهل كله.. فلا تزال

الانطباعات التي تركتها الأوبرا في نفسي حية ناضرة، بل لا تزال أكثر وضوحا وأشد إرهافا وأخصب عظمة وقيمة من الانطباعات الباقية فيها من السيرك. وأحسب أن سبب هذا هو أن قوة تلك الانطباعات في ذاتها كانت كبيرة ضخمة، إلا أنني لم أكن أدرك ذلك عن شعور ووعي، بسبب استقبالي لها استقبالا عضويا، وأنني لم أكن أحسها حسا روحيا فحسب، بل حسا ماديا أيضا. ولم أبدأ في فهم هذه الانطباعات وفي قدرها الحقيقي إلا بعد ذلك بزمن طويل، وعن طريق ذاكرتي. غير أن السيرك كان يبعث السرور في نفسي في عهد الطفولة، وإن تكن ذكرياته أصبحت غير ذات قيمة عندي في سني النضوج التي تلت.

ولا أزال أذكر الكثير من الأوبرات التي شاهدتها في ذلك العهد، كما لا أزال أذكر هيئات الممثلين والمغنين التي ظهرت فيها. وليست انطباعاتي عن الأوبرا الإيطالية محفورة في ذاكرتي عن طريق السمع والبصر فقط –بل أنا ما زلت أشعر بها وأحسها إحساسا ماديا وبجميع جهازي العصبي كله. وعندما أتذكرها تعود إلى تلك الحالة الجسمانية التي خلقتها في هذه الأنغام الفضية الرفيعة غير العادية التي كانت ترسلها أدلينا باتي بذلك الصوت (السوبرانو) المدوي الرقيق، وسحر صنعتها التي كانت تجعلني أمسك أنفاسي، وتدرجات طوابقها الصوتية الكاملة المنبعثة من أعماق صدرها، والتي كانت تسري بما يشبه الإغماء في روحي، وتنبعث ابتسامة الرضا في شفتي! هذا فضلا عما لا يزال محفورا في ذاكرتي من جمال جسمها الصغير الأنيق الرائع، وصورة وجهها الجانبية التي كانت تبدو كأنما نحتت من عاج ناعم، واكتست مع ذاك بما يشبه الصيني الرقيق الرشيق الأملس.. وبالأحرى.. بما كان يروق خيال طفولتي المسحور!

ونفس هذا الطابع الجسماني الجميل التكوين لا يزال محفورا في ذاكرتي، منقوشا في شغاف قلبي.. حفره كوتوجني **Cotogni** ملك الغناء الباريتوني (المتوسط) ذو القوة الكامنة التي لا تباري، ومعه جيامتا ملك غناء الباسو الناعم الباغم.. إنني ما زلت أرتجف كلما ذكرت غناءهما.. لقد أقام بعض من أعرفهم

حفلة غنائيى خيرية في منزله، في ذلك العهد السحيق، وكان هذان البطلان يغنياننا في تلك الحفلة في ردهة صغيرة.. وكانا يتناوبان إنشاد مقطوعة من أوبرا "الطهري The puritan" فكانت الردهة تنغمر في فيض من النغم الناعم المخملي يتدفق في أرواحنا جميعا فيسكرها بعواطف الجنوب الدافئة. لقد كان لجيامتا وجه مفيستوفيلس –شيطان فاوست– وجسمانه الفارع الرشيق.. أما كوتوجوني فكان ذا وجه عريض مشرق، ميزته ندبة كبيرة من جرح قديم على خده، وكان بادي الصحة موفور القوة، خفيف اللفتة رشيق الحركة هو أيضا.

لقد كان للأثر الذي تركه كوتوجني في نفسي في شرخ شبيبتي قوة لا أكاد أقوى على وصفها. كنت في سنة ١٩١٠ في روما.. أي بعد أربعين سنة تقريبا من زيارته لموسكو.. وكنت أتمشى مع أحد الأصدقاء في زقاق من أزقة تلك المدينة.. وفجأة.. صافح آذاننا من الطابق العلوي لأحد المنازل لحن يا له من لحن! لحن عريض مجلجل عاصف.. فيه دفء وفيه إثارة.. وهنا.. طفا على سطح ذاكرتي ذلك الطابع القديم المألوف الذي لم أنسه أبدا.. وصحت على الفور:

"كوتوجنى!"

وقال لي صديقي:

"أجل.. إنه يعيش هنا" وكأنما تولاه العجب فسألني: "وكيف عرفته؟"

فقلت أجيبه: "لقد أحسسته! إن هذا الصوت لا يمكن أن ينسى أبدا"

ومن الانطباعات نفسها التي تركها في سحر تلك الأصوات الباريتونية العالية المدوية –صوت باجوجيولو وصوت جرازياني. وأنا لا أنسى أبدا ما تركه في نفسي كل من أرتو وتلسون، ثم تاماجنو فيما بعد.. وهم من أصحاب الصوت السوبرانو، المسرحي الرائع.. كما لا يمكن أن أنسى ذلك الجرس الحلو الذي لا أزال أحسه إحساسا ماديا قويا في صوت رجال مثل لوقا وفولبيني وماتزيني.. ممن سمعتهم في أول الشباب.. ثم مارسللا سمبريش فيما بعد ذلك.

على أن ثمة انطباعات من طراز آخر ما زلت أحسها وأشعر بها، وإن بدا أنني كنت من الصغر في تلك الأيام بحيث لا يمكن أن أهضمها.. انطباعات تتفاوت في قيمتها الجمالية قوة وضعفا. فمن ذلك غناء نودبن، ذلك الرجل الذي كانت له طريقته المذهلة في الغناء من الصوت المثلث الواطئ الذي لا يكاد يسمع.. ولعل نوديني هو أحسن أرباب الغناء القديم الذين قدر لي أن أستمع إليهم. ولقد كان مسنا قبيح المنظر، وبالرغم من ذلك كنا نحن الشبيبة نؤثره على المغنين الصغار.

ولا زلت أذكر حتى اليوم ذلك الكمال العجيب في التعبير والنطق (وذلك باللغة الإيطالية التي كنت أجهلها في ذلك العهد) الذي كان يمتاز به صوت بوديللا الباريتوني، حتى في تلك المعزوفة –أو السيريناد– من معزوفات أوبرا "دون جوان" ومن تلحين موزار، وفي أوبرا "حلاق أشبيليه". وطبيعي أن هذه الانطباعات قد نقشت في عقلي الباطن نقشا وأنا في سن الطفولة، ثم أدركت ما لها من قيمة كاملة في ذكريات لا يمكن نسيانها في زمان أحدث. وما أنسى لا أنسى ما كانت تتسم به مسرحية المنشد كابول **Capoul** من صفاء ونقاء، ومن كمال وبراعة واتزان. وكان بول هذا لم يكن خالق أدوار مهمة فحسب بل كان كذلك مبتكرا لتصفيفة من تصفيفات الشعر التي نالت شهرة كبيرة في زمانها.

وإليك مثلا أسماء المجموعة التي قامت بتمثيل "حلاق أشبيليه"، وهي الهيئة التي لا أزال أذكرها أكثر مما أذكر أي هيئة أخرى شهدتها وأصغيت إليها وهي تمثل تلك المسرحية نفسها بعد ذلك بسنين طويلة:

الشخصية	الممثل
روزينا	ياتي ولوقا
ألمافيفا	نيكوليني
كابول	ماتزيني

فيجارو   كوتوجني وبوديللا

دون باسيليو   جيامتا

يارتولو   ممثل الملاهي الشهير والمنشد ذو الصوت الخفيض: بوسي

ولم يكن هذا العرض في مناسبة طارئة من المناسبات التي نقام فيها المهرجانات للفرجة السريعة، بل كان في موسم تمثيلي متعاقد عليه، لأن جميع هؤلاء النجوم كانوا فنانين نظاميين، وبالأحرى رسميين، يعملون في دور الأوبرا بموسكو وبتروجراد بعقود مع الحكومة الروسية عن الموسم كله، ولم يكونوا ضيوفا بحال من الأحوال. ولست أعرف أن أية مدينة أوربية كانت تنعم بمثل ذلك النعيم قط!

وقد كانت هذه الحفلات مثارا لكثير من الخجل والعجب في نفوس المولعين بالموسيقى عندنا.. فلقد كان إخراج هذه الأوبرات يبرز في ثوب مسرف أيما إسراف، قمين بأن يبهر الأعين ويمسك الألسن، ومع هذا، فقلما كان الجمهور يعني به أو يلتفت إليه.. إن هذه الحفلات كانت بداية لظهور عادة قبيحة تدل على فقر في حاسة الذوق الروسي.. لقد كان الكثيرون يصلون متأخرين إلى المسرح، وفضلا عن مجيئهم متأخرين لم يكونوا يبالون أن يحدثوا ضجيجا وهم يدخلون الصالة التي يرسل فيها باتي أو بوديللا ألحانهما الفضية التي تكاد تغيب الأرواح في شدوها الرخيم الآسر عن الوجود. لقد كانت هذه ضعة تذكر الإنسان بتلك الخادمة العمومية الشاعرة بأن أعين الناس لا شغل لها إلا النظر إليها، فهي تتوهم أن السلوك القويم ليس إلا أن يتحدث المرء عن كل شيء في قحة وصلف وقلة احتشام.

وكانت ثمة خلة غير هذه الخلة، من طراز أشد خبثا. لقد كان أعضاء النوادي من الذين يشتركون في حفلات الأوبرا الإيطالية يعكفون على لعب الورق الأمسية بطولها تقريبا، بينما العرض قائم على قدم وساق داخل الأوبرا، حتى إذا أوشكت الحفلة على الانتهاء إذا حضراتهم يصلون إلى المسرح لا لشيء.. إلا ليستمعوا إلى

المقطوعة العالية التي يرسلها منشد مشهور في الفصل الأخير.. ولقد كانت الصفوف الأمامية تظل شاغرة في الفصلين الأول والثاني، وأول الفصل الثالث، حتى إذ أوشكت المقطوعة المذكورة على الابتداء إذا بالسادة أعضاء الأندية يشرعون في المجيء، وإذا بهم يقتحمون الصالة في زحمة وضوضاء وفوضى شاملة. ويفرغ المنشد من المقطوعة، ويستعيدها الجمهور مرارا وتكرارا.. ثم تعود الضوضاء من جديد.. لأن السادة أعضاء الأندية لا يظلون في مقاعدهم، بل هم منصرفون ليكملوا لعبهم! ولم يكن غرضهم من هذا كله إلا أن يعبروا للجمهور المتفرج عن كظتهم.. عن امتلاء نفوسهم من هذا الغناء الذي أتى للناس ليستمعوا إليه.. لقد أرادوا أن يشعروا هذا الجمهور بأنهم شبعانون من هذا الغناء الذي لا الذي لا ترى فيه أذواقهم المرهفة ما يستحق أن يسمع إلا هذه المقطوعة التي يلقيها منشد مشهور بصوت عال من دون الأوبرا كلها. إنهم ولا شك محرومون من نعمة الذوق.. بل هم خاوية رؤوسهم.. أغبياء.. حمقي.. لا خير فيهم!

وأسفاه! لقد كانت الفنون الصوتية وألوان الشدو الذي تفيض به الأوبرات الإيطالية تتهاوى على الأرض أمام عيني، ويضيع بذلك سر الإبداع في القريض الحلو الأنيق، والأسلوب التام الرقيق. إن موسكو شهدت في أوائل هذا القرن شغفا يشبه الجنون بالأوبرا الإيطالية، لم تكن تعرفه من قبل. ولقد كان فريق من ممثلي أوبرا مامنتوف الذين كتبت عنهم آنفا يعدون من أحسن مغني هذا النوع. ولقد دلت الدلائل على أن كثيرين منهم كانوا رجال موهوبين ونساء موهوبات.. بل كانوا فنانين أصلاء وفنانات أصيلات. إلا أن الذين كانوا يقلدون منهم باتي ولوقا وسمبريش وكوتوجنى لم يكونوا يقوون على الإفلات من ربقة القديم، ومن ثمة لم يكونوا قابلين للانطباع بالانطباعات الجديدة.. على أننا نستثنى تشاليابن من بينهم، إذ كان يقف على القمة فريدا، وحيدا، فذا. ومع ذلك فيمكن أن نستثنى نفرا غيره من حيث خامة صوتهم الأصلية. فمن هؤلاء المنشد تاماجنو **Tamgno**. وأذكر أنه لم يشتهر إلا قليلا قبل ظهوره في موسكو لأول مرة. ولم نكن نأمل أن نجد فيه إلا

مطربا حسنا، ولا شيء غير هذا. لقد دخل تاماجنو المسرح في حلة عطيل، فإذا جسمه الضخم المكتنز العضلات يملأ عيون النظارة، وغذا غناؤه المدوي الذي له قوة الرعد يصم آذانهم على الفور، وإذا الجمهور يرتد إلى وراء بسليقته وكأنه رجل واحد يذود عن نفسه من صدع! وتنتهي المقطوعة الأولى، وتبدأ المقطوعة الثانية فإذا هي أقوى من الأولى وأعنف، وتكون الثالثة.. ثم الرابعة فإذا هما أكثر من الأوليين قوة وأشد عنفا. وحينما يختتم مقطوعته الأخيرة بالكلمة مسلماني (مسلم) إذا هذه الكلمة ترتفع كما تنقذف الحمم من فوهة بركات، وإذا الجمهور يفقد السيطرة على نفسه حوالي دقيقة كاملة.. حتى يفيق مما أخذه من العجب، وإذا نحن نثب من مقاعدنا لنهتبل هدنة لعلنا نهضم فيها ذلك الانطباع الذي لم نعرفه من قبل قط. لقد كان كل صديق يبحث عن صديقه بعينيه مستفسرا متسائلا.. وكان الذين لا يعرفون بعضهم البعض يتساءلون فيما بينهم في غير كلفة: "يا لله! هل سمعت؟ ليت شعري ماذاك؟" وتوقفت الأوركسترا عن العزف.. وحدثت ضوضاء فوق المسرح.. إن الفنانين لابد أن يكون قد دار بخلدهم أن حادثا قد حدث في الصالة، أو أن فضيحة من الفضائح قد أحدثت هذا كله هناك. إلا أن الجمهور لا يلبث أن يفيق إلى نفسه فجأة.. وإذا هو يندفع كتلا كتلا نحو المسرح ليستعيد الغناء الذي بهر أنفاسه!

وفي أثناء زيارة تاماجنو الثانية كان يغني في المسرح الكبير، ولا نغالي إذا قلنا أن الحفلة الافتتاحية كانت أشبه بيوم عيد ميلاد القيصر في شدة التزاحم عليها، وهكذا غنى الناس الأنشودة القومية قبل ابتداء الحفلة، وحينما أرسلت الأوركسترا موسيقاها وأعلى ألحانها، وانتظم الكورس كله، وكبار المنشدين والممثلين —ما عدا تاماجنو نفسه— في مقدمة المنصة. ثم انطلق الجميع —الموسيقى والمنشدون— يرسلون موسيقاهم وإنشادهم في أعلى ما يستطيعون من الطابق الموسيقى أو الصوتي، إذا غناء عال جدا، يغطي فجأة على ذلك كله، آت من وراء المنصة وهو ينقذف إلى الأمام في نغمة واحدة ثابتة، ثم نغمة ثانية. فثالثة. ومن أعجب العجب

أن هذه الأنغام هي وحدها التي أصبحنا نسمعها، وكأننا لا نسمع شيئا غيرها.. بل أصبحنا لا نرغب في سماع شيء آخر سواها. إنه تاماجنو!

ولم يكن تاماجنو مع ذاك إلا فنانا عاديا، وكان في كثير من الأحيان نغمة (نشازا) وسط المجموعة، ذا غناء ردئ، ولم يكن يحفل بمسايرة الموسيقى، وكثيرا ما كان يخرج على الوزن. وكان ممثلا رديئا كذلك، إلا أنه لم يكن محروما من الموهبة، وهذا هو السبب فيما كان يأتيه أحيانا من العجائب.. ومن عجائبه دوره في عطيل.. ذلك الدور الذي كان أداؤه له أداء مثاليا من ناحيتيه الموسيقية والمسرحية. لقد عكف على هذا الدور يدرسه سنين طويلة (وأنا أؤكد الكلمة: سنين، وأضع الركز عليها) على يد أساتذة من أمثال فردى نفسه (وذلك من الناحية الموسيقية) وتوماسو سالفينيي من الناحية المسرحية.

وبعد.. فأرجو أن يعزف الفنانون الشباب ماذا في استطاعتهم أن يبلغوه من ثمرات بالكد والصنعة والفن الحقيقي الصادق. لقد كان تاماجنو عظيما في ذلك الدور، ولم يكن سبب عظمته فيه من عمله مع هذين الأستاذين فحسب، ولكن لما رزقه الله من طبع صاف وإخلاص لفنه وإحساس صادق مميز. لقد استطاع أستاذاه اللذان علماه الصنعة أن يستكشفا ما أودعه الله في كيانه الروحي من موهبة. وهو لم يستطع أن يفعل شيئا من تلقاء نفسه، لقد علماه كيف يلعب هذا الدور، غير أن الوسائل التي كان يستعملها للقيام بذلك ظلت من قبيل الألغاز والمعميات بالنسبة له هو نفسه. لقد كانت هذه الوسائل مزيجا من الصنعة والفن. ثم هو كان يقوم بتمثيل دوره، من الوجهة المسرحية، كما تقوم بذلك غالبية الممثلين، إلا أنه لم يكن فنانا في هذه الناحية.

وأنا أروي هنا هذه الانطباعات لأن من الضروري، ومما لا غناء عنه لتطور هذا الكتاب، أن يعيش قارئه معي خلال انطباعاتي التي انطبعت بها في دنيا الصوت الآلي، ودنيا الموسيقى، ودنيا الوزن والإيقاع، ودنيا الصوت الإنساني. فلقد قدر لهذه الأشياء أن تلعب دورا كبير في حياتي الفنية، وفي عملي كله. وقد عرفت هذا

من عهد ليس ببعيد، وبالأحرى في الوقت الذي آنت فيه شمس حياتي الفنية بالغروب. لقد أدركت أخيرا قيمة انطباعات طفولتي، كبيرها وصغيرها. إنها كانت سالم الطريق التي تمسك بخطامي وتأخذ بزمامي، ولم تلبث أن دلتني إلى ضرورة دراسة الصوت الإنساني ومكانه من فننا، وإلى جلال الصوت الآلي، وإلى نبل النص، وإلى التلحين المنغوم والترنيم الموسيقى الموزون، وإلى الصورة الصادقة الحقيقية لروح أحرف المد وروح الحروف الساكنة، وروح الكلمات والعبارات والجمل والكلام! إن هذا كله مما لا غناء عنه لفهم الفن المسرحي فهما صحيحا. وأنا وإن كنت سوف أتناول ذلك كله بالتفصيل فيما بعد، أود أن تترك هذه الذكريات أثرها في ذهن القارئ.

وأنا أسرد هذه الذكريات كلها أيضا لأرى الفنانين الشباب مدى أهمية ما يجب أن ننطبع به من الانطباعات الكثيرة الجميلة القوية، وأن نسعى لتحصيلها بكل ما في وسعنا. إن واجب الفنان أن يأخذ باله من كل ما هو جميل في دنيا فنه هو، وفي دنيا الفنون جميعا، وفي الحياة كلها، وليس واجبه أن يأخذ باله من ذلك فحسب، بل يجب أن يتعلم طريقة النظر إلى ذلك كله. إنه في حاجة إلى انطباعات عن حفلات تمثيلية جيدة، وعن قطع فنية رائعة، وفرق موسيقية طيبة، ومتاحف ورحلات وصور من جميع الميول والمذاهب، من أكثر الطرز احتفالا بالدقائق العلمية، إلى أشدها إيغالا في المذهب المستقبلي **Futurism**، لأن أحدا منا لا يعلم ماذا من ذلك سوف يفتح له أبواب مواهبه الخلاقة الإنشائية. إن كل المذاهب والاتجاهات تكون شيئا جميلا صالحا حينما تخلق الحياة الجميلة للروح الإنسانية في صور فنية، وبالأحرى، الصور التي هي الهدف الأساسي للفن.

لنسمح للفنان بالحياة.. لنهيئ له ما يفتنه ويسحره ويخلب لبه.. وما يخيب آماله.. وما يجعله سعيدا.. فلنتركه يقاسي ويحب ويحيى وينفعل بجميع الانفعالات الإنسانية جميعها.. ثم لنتركه في الوقت نسه يتعلم كيف يخلق حياته ويخلق انفعالاته عن طريق الفن.

الفصل الخامس

أيام اللعب

من ذكريات الطفولة.. هل السهرة الأسبوعية في السيرك أو الباليه أو في المسرح.. البنوار الذي جلسوا فيه كان قريبا من فناني السيرك وأثر ذلك في طفولة المؤلف.. كان السيرك أحب أمكنة اللهو إلى المؤلف.. وكان المسرح أبشع هذه الأمكنة.. المؤلف يهوي أعمال البهلوانات وهو طف ل.. وينشئ سيركا بالفعل.. جمهور هذا السيرك وفنانوه.. ملابسهم ومكياجهم.. غرام وأندته بحضوره حفلات المسرح.. أول شغف المؤلف بالمسرح.. مسرح موسكو الكبير.. المناظر المسرحية المصورة.. مشاهد الباليه الساحرة.. الباليرينات ونجوم المسرح وصداقتهم لأسرته.. بعض رقصات الباليه المحبوبة.. المؤلف الممثل الثائر الذي لا يزال طفلا يكره العمل مع الممثلين الهواة.. كيف كان يحتال للمنظار والمؤثرات الصوتية والضوئية والأدوات المسرحية؟.. هل العمل بالمسرح خيانة للسيرك؟ مساعدو المؤلف ومشجعوه في دنيا المسرح ودنيا مسرح الدمى.. نجار العائلة يتبرع بصنع المنصة.. المؤلف وهو تلميذ صغير يملأ هوامش كتبه وكراساته المدرسية برسوم ومناظر مسرحية إعدادا لتنفيذها في مسرحه الصغير.. أول المسرحيات التي أخرجها.. تفضيله المسرحيات القصيرة ذات المشاهد المفجعة.. مشهد من رواية بوشكين: الضيف الحجري.. إخراج بعض الباليهات.. شدة إقبال المعجبين على هذه الحفلات ونفاد جميع التذاكر.. روج الجشع تدفعه إلى الانتقال إلى صالة أكبر.. أثر ذلك في الجانب الفني!. تغلغل الروح الواقعية إلى نفس المؤلف.. شاه العجم ورجال بلاطه يفاجئون المؤلف لشهود أحد استعراضاته. تلقى المدراسات بالمنزل.. الجمنازيا أو المدرسة الروسية.. شطارات شيطانية.. من

ذكريات الطفولة وتجاريبها التي ظلت تداعب خيالي زمنا أطول من غيرها تلك التي تتصل بمشاهد الفرجة ومباهج الترويح عن النفس. وأنا لا أكاد أبتعث بعض وقائع حياتي الأولى من بين ألفاف الذاكرة حتى يخيلي لي أنني أرتد إلى صباي مرة أخرى، ثم أشعر كأنما انفعالاتي القديمة العادية تجيش في كياني كله من جديد. وإلى القارئ أمسية من أمسيات أيام العطلة، وصبيحة من صبيحاتها.. ها أنذا إزاء يوم من أيام الانطلاق والحرية.. ففي الصباح يكون من واجب المرء أن يتوجه إلى الكنيسة، مرة أخرى، وهو لذلك يستيقظ مبكرا جدا (ويجب على الإنسان أن ينتفع من ذلك بأقصى ما يمكن)، ثم تلي ذلك فترة طويلة من الوقوف، ثم يوزع الخبز المقدس اللذيذ الطعم، وشمس الشتاء تدفئنا بأشعتها المنسكبة علينا من خلال نوافذ القبة، والتي تصبغ الحاجز الفاصل بين الصحن وبين حلقة الإنشاد بصبغ من الذهب، والناس من حولنا ينشدون أحلى أناشيدهم الدينية وأعلاها، وأمامنا يوم من البهجة والأنس. إنه يوم ضروري لتجديد نشاطنا الذي أخمدته أيام المدرسة الطويلة الكئيبة المتلاحقة، والذي سوف تنال منه الأمسيات البطيئة الممتلئة بالمتاعب التي تنتظرنا في الأسبوع التالي. إن الطبيعة تطالبنا بالترويح والبهجة وشيئا من البطالة.. وذلك الذي يأبى عليها ذلك يثير غضب الروح وأشجانها، ويبتعث فيها الأفكار الشريرة، بينما الذي ييسر لها الترويح والمباهج يكتس شكرانها الجميل، ويشعر كان يدها الرخصة الناعمة ترب على قلبه!

ولكن والدينا يفاجئاننا ونحن نشرب الشاي بأن الواجب يقتضي أن نزور عمتنا –تلك العمة الكئيبة كجميع العمات– أو يفاجئاننا مفاجأة أشد سوء وأثقل في نفوسنا مقتا بأن أعمامنا –وبئس الأعمام– سوف يزوروننا بعد تناول الفطور. وتتجمد قلوبنا فهي كالحجارة، وتذوب نفوسنا حسرات، ولا ندري ماذا نصنع لكي ننقذ يوم أجازتنا الضائع، ولا كيف نصارع تلك الطامة الماحقة التي توشك أن تودى به. ونشعر بعجزنا الذي لا حيلة لنا فيه، ونحس كان كل شيء يعاكسنا ويعمل ضدنا. إن الجوعانين لم يكادوا يمدون أيديهم ليتناولوا خبزهم حتى انتزعه

الشبعانون من قبضتهم. والسابح المتعب الذي ناله منه الجهد لم يكد يمد يده ليمسك بحزام النجاة حتى تقذف به الدوامة في جهة أخرى.. ونحن، الذين طالما تشوقنا في حنين ولهفة إلى حلول أجازتنا نفاجأ من لنا بأن نعيش حتى يوم العطلة التالي؟ ولكن.. إذا كان النهار قد ضاع منا فلعل في المساء بعض العزاء. ومن يدري؟ بانتزاعها من قبضتنا وانقلابها إلى يوم مقبض كئيب. فيا الله فلعل السيد الوالد الذي يفهم حاجات نفوسنا أكثر مما يفهمها أي شخص آخر، قد حجز لنا بعض المقاعد في السيرك، أو في الباليه —وإذا شئت فالمرقص— أو في الأوبرا على أسوأ الفروض، أو في المسرح لنشهد رواية تمثيلية.. وهذا ما لا يوجد فرض أسوأ منه على الإطلاق، وتذاكر المسرح كانت في عهدة رئيس الخدم.. ونحن نسأل عنه فلا نجده. فهل أخذ بعضه ومضى إلى حال سبيله؟ وإلى أين؟ هل ذهب إلى يمين، أو انصرف إلى شمال؟ وهل صدرت الأوامر إلى السواس ألا يستعملوا الجياد الكبيرة حتى المساء؟ فإن كان هذا قد حدث فهي علامة طيبة وفال حسن، لأن معناه أن الحاجة سوف تمس في المساء إلى العربة الكبيرة ذات المقاعد الأربعة التي جرت العادة بأن نركب فيها نحن الأطفال لتنقلنا إلى المسرح. أما إذا كانت الجياد الكبيرة قد استعملت في أثناء النهار.. فوا أسفاه.. إن كل الآمال تكون قد تبخرت وذهبت مع الريح، ولن يكون ثمة لا سيرك ولا مسرح!

ولكن.. ها هو ذا رئيس الخدم قد عاد. لقد كان في مكتبه السيد الوالد الذي أعطاه شيئا ما استخرجه من مفكرة جيبه! فيا ترى، ماذا عساه قد أعطاه؟ أهي تذكرة حمراء أم تذكرة صفراء؟ وننتظر بصبر فارغ حتى يغادر السيد الوالد غرفة المكتب، ثم نسرع إلى منضدة الكتابة التي يجلس إليها فلا نجد إلا أوراق الأعمال الكئيبة الملعونة.. ولا شيء غير هذه الأوراق الكئيبة الملعونة! وتغوص قلوبنا في أغوار صدورنا، وتظلم الدنيا في أعيننا. أما إذا رأينا تذكرة حمراء أو تذكرة صفراء فلشد ما تخفق قلوبنا وتدق حتى نسمع دقاتها، وتمتلئ الدنيا بالبهجة من حولنا، ثم لا تكون عمتنا وأبناء أعمامنا بالقبح والدمامة التي كنا نحسبها. إن قلوبنا لتمتلئ بالشكر

للسيد الوالد حتى لنرانا نرغب في أن تجزيه مضاعفا! وها نحن أولاء نتبادل التحيات والسيدة العمة، والسادة أبناء العم، وهذا كله لكي ندخل السرور على نفس السيد الوالد فيقول لنا في المساء، وفي أثناء العشاء: "لقد كنتم أيها الأولاد لطفاء لعمتكم هذا اليوم، الأمر الذي جعلني أفكر في أن أتحفكم بمفاجأة بسيطة، ومن يدري، فقد تكون مفاجأة هائلة.. فماذا تظنون هذه المفاجأة يا ترى؟ وتصعد ماء الترقب في وجوهنا، وتكاد اللقم تقف في لهواتنا، ويشتد بنا التشوق واللهفة إلى ما وراء هذا الكلام. ويدخل السيد الوالد يده في جيبه في بطء وتريث، ويأخذ في البحث عن شيء هناك.. في بطء وتريث كذلك، إلا أنه لا يخرج منه شيئا.. ويفرغ صبرنا، ولا نطيق انتظارا، فنهب من أماكننا، ثم نذهب إليه ونحدق به، ونأخذ في تفتيش مفكرته، بينما مربيتنا تصيح بنا في قسوة وغلظة، وهي تكلمنا بالفرنسية:

"أيها الأولاد.. اسمعوا ما أقوله لكم.. لا يصح أبدا ترك أماكنكم في أثناء الأكل!"

على أن السيد الوالد يكون قد أدخل يده في تلك اللحظة في جيب آخر، وإذا هو يخرج منه مفكرة أخرى، ثم إذا هو يفتحها.. ثم إذا هو لا يخرج منها شيئا..!

ثم يخرج مفكرة ثالثة.. لكنه لا يجد فيها شيئا أيضا!

ثم إذا هو يقلب جيوبه واحدا بعد الآخر.. لكنه لا يخرج من أيها شيئا أبدا!

ثم إذا هو يقول متعجبا، وهو يقوم بدوره في هيئة جد طبيعية:

"لقد ضاعت مني

ولا يكاد يقولها حتى يطير الدم من وجوهنا، وتغوص قلوب إلى أقدامنا، ويزيد الطين بله أنهم يقودوننا إلى أمكاننا، حيث نجلس فيها جامدين. ونحاول نحن أن نبحث عن الحقيقة في عيون إخوتنا وأصدقانا لنرى أن كان السيد الوالد لا يفعل

هذا كله إلا من باب الدعابة والمزاح. إلا أننا لا نكاد ننظر في عيونهم حتى نراه قد أخرج شيئا ما من جيب صداره، ثم يقول وهو يبتسم نحونا ابتسامة ماكرة:

"ها هي ذي.. لقد وجدتها!"

يقول هذا وهو يلوح بالتذكرة الحمراء فوق رأسه.

ولا يكون في مستطاع المربيات في الدنيا جميعا أن يكبحن من جماحنا الآن، ولو اجتمعن لذلك!

إننا نشب من فوق المائدة.. إننا نرقص.. إننا ندق الأرض بأرجلنا دقا.. إننا نلوح بفوط المائدة ونضرب بها في الهواء.. ونحن ندفع بالمربيات دفعا.. ونحن نعانق أمانا ونتعلق بعنقه وكتفيه.. ونقبله.. بل نوسعه تقبيلا.

يا لله كم نحبه الآن حبا صافيا خالصا رقيقا إلا أننا لا نكاد نفرغ من ذلك كله حتى نشعر في أعماقنا بهموم وشواغل أخرى! شواغل مفاجئة! إن الوساوس تدب في قلوبنا.. فقد يكون ميعاد الحفلة قد حان.. وقد يكون ذهابنا إليها في وقت متأخر! إننا نزدرد الطعام دون أن نمضغه.. ونحن لا يمكننا أن نصبر حتى نفرغ من هذا العشاء! ولهذا فنحن نترك المائدة ونهرع إلى حجرة لهونا لننزع فيها ملابس المنزل، ولنلبس أبهى حللنا، ونحن نتأنق في لبسها تانقا.. وبعد ذلك نجلس وننتظر، ونتجرع غصص الانتظار، ضارعين إلى الله ألا يؤخرنا السيد الوالد أكثر مما فعل!

وكأنه يحس بما نحن فيه، فيلذه أن يغيظنا أكثر.. فيذهب إلى غرفة الطعام الخالية ليستريح فيها قليلا حتى يحتسى فنجان قهوة.. قهوة ما بعد الأكل!! وهو يكاد يستسلم لغفوة لذيذة.. فكيف نوقظه منها؟

يا خفى الألطاف يا رب!!

إننا لا ننفك نمر بباب الحجرة ضاربين الأرض بأقدامنا!

ثم ها نحن نلقى على الأرض بأشياء ثقيلة، محدثين ضجيجا وأصواتا مزعجة.. ونحن نتصايح ونصرخ.. متظاهرين بأننا لا نعلم بوجوده في الحجرة.. ولكن.. هيهات!.. إن السيد الوالد نوام ثقيل النوم!

ويشتد بنا القلق، ولا نفتأ نردد: "لقد تأخرنا! لقد تأخرنا!" ونسرع إلى ساعة الحائط الضخمة كل دقيقة لننظر فيها، وبودنا لو أوقفنا بندولها عن المضي في جيئته وذهابه!

ويؤكد بعضنا لبعض مما يعصف بنا من قنوط ويأس أننا لن نلحق عرض الافتتاح!"

وأية تضحية أن يفوت الأطفال عرض الافتتاح!

ونصيح من عجب وقد دقت الساعة السابعة: "يا لله! لقد دقت السابعة.. وإلى أن يستيقظ السيد الوالد.. ثم يرتدي ملابسه، ويحلق ذقنه.. تكون السماعة قد بلغت السابعة الثلث.. ثم أمامنا بعد ذلك ربع الساعة لكي نصل إلى هناك.. وبهذا تكون الساعة السابعة والنصف والخمس الدقائق!"

ونفهم من هذا التقدير أننا لن يفوتنا عرض الافتتاح فقط، بل سوف تفوتنا النمرة الأولى من البروجرام كذلك! ولسوف يقدم القزم سينيسللى مشهده في غيابنا، فيا للخسارة! ثم تمضي عشر دقائق! يا للهول! لشد ما نأسف على أن يفوتنا دخول البهلوانات الموسيقيين المضحك.. أو الثلاثي مورينو وماريانى وانسرتى! إنها لخسارة فادحة.. ولابد من إنقاذ الأمسية بأي طريقة من الطرق.. وليس أمامنا إلا أن نذهب إلى باب غرفة السيدة الوالدة، ثم نشرع في التوجع وإرسال الزفرات! إننا نظنها في مثل هذه اللحظات أكثر رقة وأشد عطفا علينا من السيد الوالد.. وها نحن أولاء نقف ببابها نزفر ونتأوه.. ونئن! وهي تفهم خطتنا فتذهب من فورها لتوقظ السيد الوالد قائلة:

"إذا كنت تريد تحطيم قلوب الأولاد، فحطمها، ولكن لا تخيب آمالهم" إلا

أن السيد الوالد لا يجيب، لأنه مستغرق في النوم، ولذلك فهي توقظه من نومه قائلة: "هلم جورج داندن هلم.. لقد حان وقت العمل"

وهنا يهب الوالد من نومه، ثم يتثاءب ويتمطع ويقبل السيدة الوالدة، ثم ينطلق والنوم لا يزال عاقدا بأجفانه ليقوم بما عليه من واجبات وأعمال. أما نحن فننطلق كالرصاص المندفع من فوهة متراليوز لنأمر بأعداد العربة، ولنضرع إلى ألكسى السائس لكي يسوق بأسرع ما يستطيع.. ونجلس في العربة الكبيرة ولا ننفك نؤرجح أرجلنا، وكانت هذه الحركة توهمنا بأن العربة تتحرك بالفعل. وكان الباب الخارجي ينفتح ثم ينغلق، وينفتح ثم ينغلق، وأناس يخرجون وأناس يدخلون.. ولكن السيد الوالد لا يخرج أبدا.. أف! ولا أنكر أننا شعرنا نحوه بشعور غير حميد لتأخره هذا.. لقد تبدد من نفوسنا كل عرفان بجميله السابق! ولكن.. ها هو ذا يخرج أخيرا ثم يقوم ليجلس معنا! ثم ها هي العربة تتحرك وتكركر فوق الجليد في وناء وبطء.. وهي تتخلع فوق لوالبها! وكان ما بنا من تشوف واشتياق يجعلنا نميل إلى أمام في حركة تخيل لنا أننا نساعدها بها على المضي سريعا، وكان الصقيع المتساقط ينقش فنونه على زجاج نوافذها حتى كاد أن يغطيها كلها، وحتى لم يعد في وسعنا أن نرى من خلالها شيئا مطلقا. وكنا كلما أردنا أن نعرف ما بقى من الطريق ندفئ رقعة فوق زجاج النوافذ ثم نحدق من خلالها لنرى أين نحن. ولكن العربة تقف بنا فجأة وعلى غير انتظار. لقد وصلنا!

يا الله! إن النمرة الثانية ليست هي وحدها التي فاتتنا! بل النمرة الثالثة من البروجرام قد انتهت هي أيضا! ولكن حظنا مع ذاك كان حسنا، فأحبابنا الأقزام الثلاثة مارينو ومارياني وانسرتى لم يظهروا بعد.. ثم.. ثم.. لم تظهر (هي!) كذلك!

كان بنوارنا قريبا من باب دخول الفنانين –أو قل– الأرتستات.. عال جدا! لقد كنا نستطيع أن نرى من مجالسنا ما يجري وراء الكواليس لهؤلاء القوم المذهلين الذين يحار الإنسان في فهمهم، إذ هم في حياتهم الخاصة، أولئك الذين

يحيون مع الموت جنبا إلى جنب، ويعرضون حياتهم للمخاطر كأنهم مولعون بها! ومن يدري.. فلعلهم لا يحسون شيئا من اضطراب الأعصاب قبل ظهورهم أمام الملأ، وإن كان محتملا أن تكون هذه اللحظة هي آخر موعد لهم مع الحياة في هذه الدنيا!.. ومع ذاك فيها هم أولاء هناك.. يتكلمون في هدوء وطمأنينة عن تفاهات تلك الحياة.. عن النقود.. وعن العشاء.. أليسوا أبطالا؟

وها هي الأوركسترا تعزف "بولكا" عادية. إنها نمرة تلك (الفنانة!).. الفنانة التي يخفق بحبها قلبي! ولقد وضعوها في مقدمة البروجرام كما تقدم المشهيات! وسيقوم شريكها بما تستلزمه رقصة الدانس –د– شال. وستظهر "ألفيرا" المحبوبة ممتطية جوادا.. آه.. ها هي.. هي نفسها.. الآن.. إن أصدقائي يعرفون سري.. سري الذي أنطوى عليه! إن هذه النمرة هي نمرتي.. إن ألفيرا هي معبودتي!.. وكل المزايا ملك يدي الآن!.. أحسن نظارات الأوبرا المكبرة.. أحسن مكان.. وتهنئات أصدقائي.. وهي... والحق يقال.. جميلة رائعة هذه الليلة.

وفي آخر النمرة تبرز ألفيرا لتحيي الجماهير الهاتفة لها ثم تمر على بعد خطوتين مني.. وقربها مني هكذا يدير رأسي.. ويجعلني أفكر في عمل شيء.. شيء غير عادي.. إنني أقفز من البنوار، وأتنلول طرف وشاحها فأقبله.. ثم أعود إلى مكاني في سرعة البرق، لأجلس فيه كمن حكم عليه بالإعدام، وأنا أخاف، بل أرتعد من أن آتي بأية حركة.. وعلى وشك أن أبكي.. أما أصدقائي فيشجعون ما أقدمت عليه من ذلك كله.. وأما السيد الوالد.. سامحه الله.. فيضحك.. لقد كان يجلس خلفي.. وها هو ذا يقول لي مازحا:

"اسمح لي أن أهنئك.. يبدو لي أنكما خطيبان.. فمتى يتم الزفاف؟!"

ثم يحل موعد النمرة الأخيرة.. إنها رقصة الكادريل المتعبة على ظهور الخيل. تقوم بها الفرقة بكامل هيئتها.. إنها الرقصة التي سيتلوها أسبوع طويل يمضي كسيحا مقبضا في موكب من الأيام المعتمة التي لا سرور فيها ولا مرح ولا بارقة

واحدة من الأمل في العودة إلى هذا السيرك يوم الأحد التالي! فالسيدة الوالدة لا تسمح للسيد الوالد باصطحابنا كثيرا إلى ذاك المكان من أماكن التسلية.. إلى هذا السيرك.. السيرك الذي هو أحب أمكنة اللهو البرئ إلى قلبي!

ولكي أطيل من أجل هذه المتعة الحاضرة، ولكي أعيش أطول ما يمكنني أن أعيش في جو تلك الذكريات السعيدة الحلوة فقد ضربت موعدا سريا مع أحد أصدقائي الذي قلت له: "إنك يجب أن تأتي.. لابد.. لا تخيب رجائي!"

"وماذا سيحدث؟"

"سترى حينما تحضر. إنه أمر هام جدا"

ويحضر صديقي صبيحة اليوم التالي فنخلو إلى بعضنا في عرفة معتمة، حيث أفضي إلهي بسري العظيم.. سري الضخم.. لقد أزمعت أن أكون مديرا لسيرك، وذلك بمجرد أن أكبر بحيث أصبح في حال ملائمة لهذا المنصب. ولكي أضمن ألا يتغير رأيي في هذا القرار الذي اتخذته رأيت أن أربط نفسي بيمين بارة صادقة.. وها أنذا أتناول أيقونة من الأيقونات المعلقة فوق الحائط ثم ها أنذا أقسم بين يديها أنني لن أكون شيئا في المستقبل إلا مديرا لسيرك..

ثم نشرع بعد هذا في فحص برنامج المواد التي تتألف منها حفلات المستقبل في هذا السيرك، ونضع قائمة بأسماء فرقتنا تشمل عددا من خيرة ركاب الخيل والبهلوانات والمضحكين والمهرجين الذين نعرفهم. وقررنا أن نقيم حفلة خاصة لا يشهدها إلا أفراد العائلة قبل حفلة الافتتاح العامة لهذا السيرك، وذلك من قبيل التجربة.. ثم ألفنا فرقة بالفعل تتكون من إخوتي وأخواتي وأصدقائي.. وذهبنا إلى ما هو أبعد، فوزعنا الأدوار وحددنا عدد النمر التي نقدمها.

وقلت لصاحبي:

"الآن فلندرب فرسا تدريبا حرا.. ولأكن أنا المدير والمدرب، ولتكن أنت

الفرس.. ثم لأقم بعد هذا بدور البهلوان ذي الوجه الأحمر بينما تنشر أنت البساط أمامي.. ثم يأتي بعد ذلك البهلوانات الموسيقيون"

ولما كنت أنا مدير السيرك فقد كنت أوثر نفسي بأحسن الأدوار، وكان الجميع يخضعون لأوامري، ولعل هذا لأنني كنت محترفا موعودا لم يكن يشخله إلا أن يصبح شيئا آخر إلا مدير سيرك، وإلا كان ناسكا لا شأن له بأمور هذه الدنيا.

وقد رسمنا أن نقدم الحفلة في يوم الأحد القادم.. وذلك لأننا فقدنا الأمل في أن يذهبوا بنا إلى السيرك في ذلك اليوم، أو أن يذهبوا بنا إلى الباليه.. ولم يكن ثمة حديث مطلقا عن الأوبرا الإيطالية.. على أن هذا كله لم يعد يهم.. والمهم هو تقديم شيء من ألوان التسلية يوم الأحد نستعين به على احتمال الأسبوع المدرسي المرهق.. من أجل هذا كنا نستغرق في عمل كثير ونشاط جم خلال الساعات التي تخلو من الدروس.. لقد كنا نقوم بطبع التذاكر وإجراء حسابات الحفلة.. ثم كان لابد من تخصيص مكتب للإدارة. وبالأحرى مكان نقتطعه بمد بطانية عبر الباب نترك فيه فتحة صغيرة ننظر خلالها لمراقبة العرض الذي سوف يستمر اليوم بطوله. وقد كان هذا من الأهمية بمكان، لأن إقامة مكتب حقيقي للإدارة كان أهم من أي شيء آخر يمكن أن يوهمنا بوجود سيرك حقيقي. وكان لابد من تخصيص شطر من وقتنا وتفكيرنا أيضا للملابس والأطواق التي يمكن أن نثب خلالها إلى الأوركسترا، ودائرة العرض.. وإلى الحبال والأوتاد التي كان يمكن أن تقوم كحواجز للخيول المدربة.. وكان علينا أن نعد الموسيقى آخر الآمر.. فهذه إذن هي أهم الأجزاء.. أو النمر.. التي تتألف منها حفلتنا. ولم يكن يضايقني إلا أن أخي الأكبر، الذي كان في وسعه وحده أن يقوم مقام الفرقة الموسيقية، كان شخصيا بليدا شديد الكسل شديد الإهمال غير معتاد على النظام. إنه لم يكن ينظر نظرة جدية إلى ما نحن مقدمون عليه من عمل. وكان الله وحده يعلم ماذا يكون من شأنه يوم الحفلة.. إنه ربما انطلق يلعب ثم يلعب ثم يلعب، ثم إذا هو ينطرح فجأة وعلى مشهد من الجمهور، على إحدى المراتب في وسط الردهة، ثم يرفع رجليه في الهواء إلى

أعلى، ويشرع في الصياح قائلا:

"إني لن ألعب أكثر مما لعبت!"

فإذا أعيتنا الحيل لم نجد آخر الأمر إلا نترضاه بباكو من الشوكولاته.. فإذا هو يعود إلى اللعب راضيا مسرورا! إلا أن العرض يكون فقد بهاءه بفعلته الشنعاء هذه، وتكون واقعيته قد ذهبت بتمامها. والواقعية هي أهم ما كنا نرجوه من هذا العمل كله، لقد كان ضروريا أن يؤمن المشاهدون بأن ما يرون هو شيء جدي، وأنه شيء حقيقي.. وبدون هذا لم يكن ممكنا أن يثير فيهم شغفا ولا لذة.

ولم يكن جمهورنا يتألف من عدد كبير من المشاهدين. وكان دائما هو نفس الجمهور. أستاذنا المربي، والمربية، وأخواتنا وإخوتنا والخدم والأقارب. ولكن هذا لم يكن يمنع ما جرت به العادة من أن يكون لأحط المسارح جماعة من المعجبين. وكان أقاربنا يؤمنون إيمانا راسخا بأنهم وحدهم يدركون ما ينطوي عليه أقاربهم الأعزاء من مواهب مخبوءة، وأن من عداهم من الناس لم يؤتوا من الفهم ما يدركون به تلك المواهب بسبب ما ينطوون عليه من غيرة وحقد، أو بسبب ما يقومون به من مكائد ودس. وعلى هذا فقد كان لنا نحن أيضا، المعجبون بنا الذين يحرصون على مشاهدة حفلاتنا، ويؤمونها لكي يتمتعوا بها، وليس لمجرد أن يجبروا بخاطرنا! وكان من أشد هؤلاء إعجابا بنا أمين مكتبة السيد الوالد، ذلك الرجل العجوز الذي كنا نجازيه على إعجابه هذا بإعطائه مقعدا من أحسن المقاعد.. وكان هذا يثير في نفسه أعظم الزهو وأشد الخيلاء.

وكان الكثيرون من أقاربنا ممن شبوا عن الطوق –كما يقولون– يفدون على مكتب الإدارة طول النهار لشراء التذاكر وذلك مساعدة منهم على أن يسير عملنا في طريقه الذي رسمناه، وكانوا يتظاهرون بأن تذاكرهم قد ضاعت منهم، وأنهم لا يدرون ماذا يصنعون، وفي هذه الحالة كان السيد المدير.. الذي هو أنا.. يجد من المحادثات الطويلة ما يشغل من وقته الثمين الشيء الكثير.. وكان هؤلاء الزباين

يطلبون مني التعليمات النهائية بصدد تذاكرهم. وكنت كثيرا ما أترك عملي في مكان المعرض، وأذهب إلى مكتب الإدارة لأصدر أوامري إما بالدخول وإما بضرورة شراء تذاكر جديدة! وكان لابد من إعداد دفتر للتذاكر المجانية التي تزايد عليها الطلب، والتي تحمل أرقاما مسلسلة وكتب عليها: "سيرك كونستاترو ألكسييف".

وكنا في يوم العرض نعمل المكياج ونلبس ملابس اللعب قبل أن يحين موعد العمل بوقت طويل. وكنا نثبت المعاطف والصداري التي تؤلف ملابس المساء بالدبابيس. وكانت كسوة البهلوان تصنع من جلباب نوم طويل مربوط بين الركبتين، مؤلفا بهذا لباسا فضفاضا أشبه بالبنطلون. وقد استولينا على قبعة السيد الوالدي ذات الجدار الطويل لكي يلبسها السيد المدير –الذي هو أنا طبعا– أما قبعات المدرب والبهلوانات فكنا نصنعها من الورق. وكانت البنطلونات المشدودة شدا وثيقا من فوق ركب البهوانات تبرز أردافهم إبرازا مضحكا، وكنا نبيض الوجوه بالبودرة والشحم، كما نحمر الشفاه والخدود بصبغها بعصير التوت البري، ونسود حواجب البهلوانات وزوايا خدودهم بالفحم.

وكان العرض يبدأ إبداءة منتظمة دائما، لكنه طالما كان ينتهي بفضيحة ومسخرة بطلهما أخي الأكبر، وكنت أنا وصديقي ننهيهما في كثير من الأحيان بضربه ضربا يجعله يرسل صيحاته العالية المنكرة فيرن صداها في أرجاء المنزل كله. فإذا انتهت تلك الفضيحة وأخذنا نعود إلى الردهة كان جمهورنا قد شرع يتفرق، وكانت الحفلة قد انفرط عقدها، تاركة في نفوسنا شيئا من المرارة التي تضاعف ألمها فينا تلك السلسلة الطويلة المملولة من الأيام والليالي التي يتألف منها الأسبوع المدرسي الشنيع المطبق بأثقاله على قلوبنا. ثم نعود فتداعبنا الأماني البراقة نترقبها في لهفة يوم الأحد القادم.. تلك الأماني التي لم يكن في مقدورنا أن نحيا بدونها خلال هذا الأسبوع الطويل المملول بطوله. وكانت هذه الأماني تراودنا على هذه الصورة كلما عبر يوم من أيام الآحاد دون أن ننال شيئا من المتعة أو نصيبا من الترفيه، فنظل نحلم طوال الأسبوع الذي نحن فيه بأنهم لابد آخذونا أما إلى

السيرك وإما إلى المسرح.

وربما حل يوم آخر من أيام الآحاد فلا يلبث القلق أن يساور النهار بطوله، حتى إذا كان العشاء.. كانت المفاجأة السارة نفوسنا من جديد، ولا يزال الحدس يذهب بنا كل مذهب.. إنه المسرح هذه المرة. لقد كان الذهاب إلى المسرح يختلف كل الاختلاف عن الذهاب إلى السيرك. لقد كان حدثا يشوبه الاهتمام ويحوطه الجد، وكانت السيدة الوالدة هي التي يناط بها القيام بتلك الرحلة، فكنا نستحم ونلبس قمصاننا الحريرية الروسية وبنطلوناتنا القطيفة وأحذيتنا الشاموا وقفازاتنا البيضاء.. وكانت السيدة الوالدة تصدر إلينا أوامرها بوجوب المحافظة على بياض تلك القفازات حتى نعود بها نظيفة زاهية من الحفلة.. لا أن نعود بها وقد اتسخت وعلاها كلها السواد كما كانت عادتنا دائما. وكنا لهذا السبب نقضي الأمسية بطولها بأصابع مفرودة منتشرة، وقد أبعدنا راحاتنا بقدر ما في وسعنا عن أجسامنا حتى لا تبتل القفازات بما يتراكم في راحاتنا من عرق. على أننا كنا ننسى أنفسنا في الفينة بعد الفينة، فنتناول قطعة من الشوكولاته أو نعبث بورقة من أوراق البروجرام الذي كانت صفحاته لا تزال طرية بحبر المطبعة، أو نمسك بأعلى حاجز البتوار المغطى بالقطيفة المبللة فنضغطه ضغطا شديدا من عنف ما بنا من الانفعال.. وكان هذا كله سرعان ما يلطخ قفازاتنا ببقع سوداء لا تلبث أن تتحول إلى قتامة ووسخ. وكانت السيدة الوالدة تلبس فستان زياراتها الذي يجعلها جميلة عادة.. وكنت مشغوفا بالجلوس في حجرتها لأشهدها وهي تتزين. ولا أنسى أن أذكر أن أبناء الخدم كانوا يصحبوننا كلما ذهبنا إلى المسرح، ولذلك لم تكن عربة واحدة تكفي لنقلنا جميعا، بل كانت عربات صغيرة -أو فيتونات- تحملنا، وقد أخذ أحدها يطوي الأرض في إثر الآخر، فكنا نبدو بهذا المنظر كأنما نحن ركب على سفر. وكان أبناء الخدم لكثرتهم يجلسون على لوح من الخشب ممتد على كرسيين، وكان يكفي لحمل ثمانية منهم. لقد كانوا في هذه الجلسة أشبه بعصافير منتشرة على سور.

وكانت المربية والخادمات يجلسن في مؤخرة البنوار، بينما السيدة الوالدة قد أخذت نفسها بإعداد السندوتشات في المدخل، نتناولها في فترة الاستراحة، كما كانت تصب الشاي في أكواب صغيرة من ترامس خاصة أحضرت من المنزل، ثم توزعها على الأطفال.. وكان بعض المعارف يأتون لزيارتها وليلقوا علينا نظرة. وكانت هي تقدمنا إليهم، إلا أننا لم نكن نستطيع أن نرى شيئا وسط همرات "المسرح الكبير" الذهبية. وكان لرائحة الغاز الذي كان يستخدم لإضاءة المسارح عادة في تلك الأيام تأثيرها الساحر على أنا بالذات. وكانت هذه الرائحة، مرتبطة بأفكاري عن المسرح، والسرور الذي كان المسرح مبعثه، تجعل رأسي تدور، وتثير في انفعالات قوية.

لقد كانت الصالة الضخمة، والجمهور الكبير الذي بملؤها من تحت ومن أعلى ومن جوانبها، وضجيج الأصوات البشرية التي لم تكن تتوقف عند اللغط حتى ابتداء العرض، ثم تعود إلى الثرثرة في فترات الاستراحة، ثم عزف الآلات الموسيقية التي كان يسمح لها حتى ذلك العهد بمواصلة التدفق في أسماع المتفرجين، وأضواء المسرح الآخذة في الاظلام التدريجي، ثم الأصوات الأولى الصادرة من الأوركسترا، ثم ارتفاع الستار، ثم هذه المنصة الضخمة التي كان الممثلون يبدون من فوقها كأنهم أقزام صغار، ثم الأبواب المسحورة، والنار، والبحر اللجى المصطخب المصنوع من القماش المدهون، وتلك السفينة الغارقة وهذا العدد من الينابيع الكبيرة والصغيرة والأسماك والحيتان التي يضطرب بها ذلك البحر المسرحي.. لقد كان هذا كله يثير في الأحاسيس المختلفة، فكان الدم يملأ وجهي فيصطبغ بالحمرة تارة، ثم لا يلبث أن يغيض الدم فتطير الحمرة وينقلب وجهي أبيض شاحبا، ثم إذا العرق يتصبب مني كالغيث المنهمر، ثم إذا أنا أبكي وتتثلج أطرافي حينما أسمع راقصة الباليه الجميلة المخطوفة تتوسل إلى القرصان الرهيب أن يطلق سراحها ويدعها لتمضي. ولشد ما كنت أحب الباليه، وأحب القصة الخرافية والأسطورة الخيالية. وكانت التقلبات التي تطرأ على صور المرئيات، كما

كانت مناظر التخريب والتدمير والزلازل المسرحية تؤدي كلها بطريقة حسنة. وكانت الموسيقى ترسل رعودها فإذا نحن يخيل لنا أن شيئا ينهار ثم يسقط. إن هذا قد يكون فيه مجال لمقارنته بالسيرك. على أن الشيء الذي لم تكن الحاجة تستدعيه في الباليه في رأيي.. الشيء الممل المتعب.. هو الرقص. لقد كانت الباليزينات – وبالأحرى، الراقصات –يتعمدن أن يأخذن وضعا لافتا للأنظار الجائعة في أول نمرتهن.. وكان ذلك يقضي في نفسي على ما كنت أشعر به من متعة! وما كان ممكنا أن تقارن واحدة من أولئك الراقصات بحبيبة القلب ألفيرا معبودة السيرك!

على أنه كان فيهن من يمكن استثناؤهن. لقد كانت الراقصة الأولى، أو: البريما باليرينا –في ذلك الوقت من صديقات أسرتنا الوفيات. وكانت زوجة لأحد أصدقاء والذي. وكان شعوري بأنني أعرف إحدى شهيرات المجتمع ونجوم "المسرح الكبير"، تلك التي أصبحت محط أنظار ثلاثة آلاف من المتفرجين.. كان هذا يثير في فيضا من الزهو والكبرياء. لقد كان يمكنني أن أراها وأن أتحدث إليها في غرفة واحدة تجمعني وإياها، بينما يقنع من عداي من الناس بالنظر إليها من بعد. إن أحدا غيري لم يكن يعرف معدن صوتها ويقدره قدره مثلي أنا. ولم يكن أحد غيري يدري أسلوب حياتها، أو يعزف زوجها، ومن هو في بيته، أو يعرف أطفالها، وأي الأطفال هم.. كما كنت أعرف. إنها لم تكن تزيد في أنظار الجماهير على أنها "ربة الجحيم".. بطلة الباليه (ورائدته الأولى.. ولا شيء غير هذا، أما أنا فقد كنت أعرف ما وراء ذلك كله. وهذا هو سبب نظرتي المليئة بالاحترام إلى رقصها. لقد كنت أشغل نفسي خلال العرض بمتابعة حركة صديق آخر من أصدقائي أفراد الفرقة.. وهو الأستاذ الذي كان يعلمني الرقص.. وكنت أعجب دائما من محافظة هذا الصديق على جميع حركات الرقصة المطلوبة منه، بحيث لم يكن ينسى منها حركة واحدة على الإطلاق، ولا تند منه حركة من تلك الحركات. وكنت أجد لذة كبيرة جدا في خلال فترات الاستراحة وأنا أنطلق خلال الدهاليز الطويلة والصالات الواسعة والردهات الفسيحة العديدة التي كانت هندستها الصوتية تردد حركات وقع

أقدامنا في فضاء أسقفها.

وكنا في بعض أيام الأسبوع نقيم حفلات باليه مفاجئة، إلا أننا كنا نستكثر على حفلة من تلك الحفلات أن تضيع علينا يوما من أيام الآحاد. لقد كانت أيام الآحاد كلها من نصيب السيرك. وقد كانت مربيتنا رئيسة الباليه ومديرة الفرقة الموسيقية – الأوركسترا– في وقت واحد وكنا نرقص ونقوم لها بحركاتنا الإيقاعية وهي تغني. وكان اسم الرقصة التي تؤديها: "الناياد والصياد والناياد هي عروس الماء والينابيع والبرك. ولم أكن أحب هذه الرقصة، وكان من مستلزماتها تصوير مواقف الحب، ومن ثمة كان ضروريا أن يقبل حبيب محبوبته، ومن هنا كان شعوري بالخزي والخجل الشديد. إنني لم أكن أهوى تلك المشاهد، إنما كنت أهوى مشاهد القتل والإنقاذ من الموت، وإصدار الأحكام.. ثم مواقف العفو والصفح بعد ذلك. على أن موضع العناد أن هذا الباليه كان يحتوي –لأسباب نجهلها– على رقصات كان يدرسها لنا أستاذ الرقص. وكان هذا يذكرني بغرفة الدراسة فيثير النفور والاشمئزاز في نفسي.

وبعد متاعب شتى اقتنعت أنا وصديقي باستحالة العمل بعد مع الهواة، كما كنا نسمى أخي وأختي وكل من كان يعمل معنا، عدانا نحن الاثنين. وهذا في أعمال السيرك وأعمال الباليه على السواء. وفضلا عن هذا –وأعني استحالة العمل مع الهواة– فقد كنا في ظروفنا القائمة تفتقد تماما أهم العناصر التي يقوم عليها المسرح، ألا وهي المناظر والمؤثرات الضوئية والأبواب السرية ومناظر البحار والنيران والعواصف.. ولم نكن ندري كيف يمكن القيام بهذا كله في غرفة بسيطة، وباستخدام أفرخ من الورق وبضع بطاطين وعدد من النخل والأزهار التي كانت موجودة على الدوام في الردهة! ومن هنا قررنا أن نتخذ ممثلين من ورق الكرتون ليحلوا محل هؤلاء الممثلين الآدميين، وبهذا نشرع في إنشاء مسرح دمي بكل ما يحتاج إليه من مناظر ومؤثرات و"طقم" كامل من الحاجيات المسرحية الأخرى. وشجعنا على هذا أنه ربما أتاح لنا الفرصة لبيع التذاكر.

وقلت لصديقي وأنا أحاوره بوصفي مديره المسرحي في المستقبل:

"أريدك أن تفهم أن هذه ليست خيانة للسيرك" إنها ضرورة ملحة.. ضرورة تدعو إلى الأسف!"

ولكن مسرح الدمى كان يتطلب نفقات كبيرة. لقد كنا بحاجة إلى منضدة ضخمة لنضعها في الطرقة الكبيرة، وهذه المنضدة هي التي تتألف منها منصة المسرح، وكان لابد من تغطية فتحات هذه المنصة بالألواح الخشبية، وفي هذه الحالة كان جمهور النظارة يجلس في إحدى الغرفتين اللتين تقع الطرق بينهما – وتكون هذه الحجرة إنذ هي (الأوديتوريوم) أو صالة المتفرجين، بينما نجلس نحن وجميع أدواتنا المسرحية وأجهزة التمثيل والمنصة في الغرفة الثانية التي كنا نحتشد فيها نحن الفنانين ومصممي المناظر ومديري المسرح ومخترعي المؤثرات المنظرية بجميع أنواعها. وقد انضم إلينا أخي الأكبر هو الآخر. لقد كان مصورا ماهرا ومخترعا عبقريا للمؤثرات المسرحية. وكانت مساعدته لنا كبيرة الأهمية لما كان لديه من النقود على ضآلتها.. ولا تنس أننا كنا في حاجة إلى رأس المال. وكنت أعرف نجار أثاثات منزلية منذ حداثتي، وذلك لما كان يقوم به لنا من أعمال متصلة، فلما خاطبناه في أمر مسرحنا أشفق علينا ورق لحالنا فاتفق معنا على صنع المنضدة على أن تنقده الثمن بالتقسيط. وأقنعناه بأنا دافعون له الثمن لما سوف نحصل عليه من (عيدياتنا) في عيد رأس السنة الموشك على المجيء وعيد الفصح الذي يليه.

وبينما كان هذا النجار الطيب يقوم بصنع المنضدة شرعنا نحن في تصوير المناظر التي رسمناها أولا على أفرخ من ورق اللف الذي كان يتمزق ويتكرمش.. ومع ذلك فلم نابه لهذا، لأننا كنا نعتقد أننا بمضي الوقت سوف نصبح من الأغنياء الموسرين، إذ كنا في نيتنا تحصيل مبلغ عشرة كوبكات أجرا لدخول الشخص الواحد، وبهذا يكون في ميسورنا استخدام ألواح من ورق الكرتون واستخدام الغراء

للصف ورق اللف المصور عليها فتتماسك وتحتمل طويلا. ولم نلجأ إلى والدينا لطلب نقود لثقتنا بأن فكرتنا عن مسرح الدمى لن نقنعهم، ولأنهم سوف يحتجون بأن ما نعتزمه من هذا العمل إن هو إلا عبث أطفال لابد أن يصرفنا عن الدرس المثمر ولأنه مضيعة لأوقات استذكارنا. ولقد أصبحت حياتنا حياة مليئة حافلة بالجد والنشاط منذ تلك اللحظة التي بدأنا نشعر فيها بأننا مديرون فنيون ومديرو أعمال لمسرحنا الجديد الذي كان في طريقه إلى الإنشاء وفقا لأفكارنا نحن وطبقا لخطتنا التي رسمناها له. لقد كان ثمة ما يشغلنا ويستوعب تفكيرنا في كل لحظة، ولقد كان أمامنا عمل طويل جم لابد لنا من القيام به. ولم يكن أمامنا غير عقبة واحدة تعترض طريقنا.. وهذه هي الدراسة —الدراسة والمذاكرة والمدرسون والمربيات! ولم يكن يبرح درج منضدتنا قط شيء مما يتصل بالعمل المسرحي.. مثال ذلك تمثال دمية لابد أن تطلى ونخلع عليها ملابسها، أو قطعة من أحد المناظر المسرحية، أو غصن شجرة، أو شجرة كاملة، أو خطة أو رسوم تخطيطية لإخراج رواية جديدة. لقد كانت الكتب تغطي ظهور أدراجنا دائما، أما بطونها فكانت عامرة باستمرار بالمناظر المسرحية. ولم تكن مربيتنا أو أستاذنا يبرحان الغرفة لحظة واحدة حتى نخرج هذه المناظر في الحال ونغطيها بالكتب أو نضعها في ثناياها، فإذا عاد الأستاذ قلبنا عليها الصحيفة ولم ير شيئا. ولم أكن أقلع غمضة عين عن رسم المناظر والصور التخطيطية في هوامش الكتب وحواشي الكرامات، ولم يكن في مقدور أحد قط أن يحرز إذا كانت هذه رسوما منظرية أو تمرينات هندسية.

ولقد أخرجنا مسرحيات كثيرة، وبالأحرى فصولا تمثيلية. وكنا نتخير دائما تلك المشاهد ذات الصبغة المفجعة المليئة بالكوارث. مثال ذلك هذا الفصل من مسرحية "القرصان" الذي يستلزم وجود بحر يكون في منتهى الهدوء في أثناء النهار، ويكون عاصفا شديد الاصطخاب ليلا، وقد بدت فيه سفينة غارقة أخذ رجالها الأبطال يسبحون من حولها طلبا للنجاة بأرواحهم، والفنار يبدو لهم من بعد

على الشاطئ، يغريهم بالهرب من القبور المغفورة أمامهم بين أطباق الموج، والقمر يشرق بين أسداف الليل، والفجر يتنفس داعيا العباد إلى الصلاة. ومنظر آخر من رواية بوشكين "الضيف الحجري" الذي يصور لنا ظهور الحاكم وهبوط دون جوان إلى قاع الجحيم، والنيران تندلع من باب سري، والمنزل ينهار واللهب تتخلل الجدران المتساقطة بحيث يصبح المسرح شعلة من جهنم، يبرز منها عنصراها الأساسيان النار والدخان. وكم من مرة احترق منا المنظر فكنا نضطر إلى إعادة تكوينه من جديد. وقد أخرجنا باليه يحمل اسم "روبرت وبرترام" يدور موضوعه حول لصين غادرا سجنهما ليلا ودخلا منزل بعض الأهلين المسالمين. وكانت جميع تذاكر الدخول لمشاهدة هذه الحفلات كلها تباع عن بكرة أبيها بالرغم من ارتفاع أثمانها. وكان من الناس من يأتون لمشاهدة مجهوداتنا، ومنهم من يأتي لتشجعينا، كما كان البعض يحضر لمجرد التسلية.

وكان أمين المكتبة العجوز، الشديد الإعجاب بنا، يبذل ما في وسعه للإعلان عن مسرحنا الجديد، والإشادة بنا، وكان يحضر جميع أفراد أسرته وكل أصدقائه. ولم نكن في حاجة هذه المرة لاختراع الحجج وتمحك المعاذير للقيام بالعمل في مكتب الإدارة، فقد كان لدينا من الأعمال الجمة في غرفة الأعمال المسرحية ما فيه الكافية. وكان مكتب الإدارة يفتح شباكه في المساء قبيل ابتداء الحفلة مباشرة. وقد اضطررنا مرة، بسبب الإقبال الشديد إلى الانتقال إلى غرفة أكبر، إلا أن هذا كان له أثره على الجانب الفني من العرض. وكان في هذا عقاب لنا على جشعنا.

ولقد قررنا، بناء على هذا، أننا إذا قسم لنا أن نشغل أنفسنا بالفن في المستقبل فيجب لا تراودنا فكرة المكسب من هذا السبيل على الإطلاق.

وإذا قم تم لنا هذا فقد كنا نقضي أيام الآحاد في لذة وسعادة دون أن يشغلنا سيرك أو مسرح، وكنا إذا خيرنا بين السيرك والمسرح نفضل المسرح، ولم يكن هذا عن خيانة للسيرك، ولكن لما يقتضيه مسرحنا.. مسرح الدمى.. من وجوب

ترددنا على المسرح الحي لرؤية جميع رواياته، لكي نتعلم ونحصل على مادة جديدة من المعرفة نستعين بها على الخلق والابتكار لمسرحنا. ونحن وإن كنا في الواقع مديري مسرح جد صغير ومخرجيه، إلا أن المسارح الكبيرة نفسها تتعلم في كثير من الأحيان عن طريق المحاكاة والتقليد.

وكانت نزهاتنا بين الدروس تأخذ معنى عميقا شديد العمق. لقد كنا قبل اشتغالنا بمسرحنا الصغير نذهب إلى جسر كوزنتسكى لنشتري صور فناني السيرك وفناناته، متوخين أن نعثر على الصور التي لا تحتويها مجموعاتنا. فأما وقد ظهر مسرحنا فقد أصبحت الحاجة ماسة إلى جميع أنواع المواد لعمل المناظر والدمى. ولم يعد الكسل يحول بيننا وبين المشي الطويل كما كانت حالنا من قبل.. لقد كنا تكثر من التجوال لشراء الصور من كل نوع والكتب التي تشتمل على رسوم الملابس والمناظر الخلاوية التي تصلح لعمل المناظر المسرحية وتفصيل ملابس الدمى للشخصيات الروائية المختلفة. وقد اجتمع لنا من ذلك مجلدات كانت أول أسفار مكتبتنا التي أخذت تزداد زيادة سريعة.

ولعل الحاجة إلى تجديد جميع ما كان يجري حولنا في الحياة الواقعية كانت تجري مع الدم في شراييننا. مثال ذلك أننا حينما رأينا الحكومة تأخذ بنظام التجنيد العام شرعنا نحن في تنظيم جيش من الأولاد الذين نعرفهم.. بل لقد أنشأنا جيشين بالفعل.. فكان أخي يقود جيشا، وكنت أنا أقود جيشا آخر. وكان القائد العام للجيشين معا شخصا واحدا بذاته.. صديقا من أصدقاء والدي.. فلم يكد يصدر أوامره حتى أقبل الأولاد من سن العاشرة من جميع القوى والدساكر المجاورة. وقد أعد كل شيء على ما ينبغي أن يكون الإعداد الحسن. وكان كل جندي يتمتع في أول الأمر بالمساواة التامة في الحقوق. لقد كان الجميع جنودا، وكان ثمة قائد واحد واجبه تعليم الضباط النظاميين والضباط الاحتياطيين.

وكانت تقوم بيننا منافسات شديدة دائما، إذ كان كل منا يميل إلى توضيح ما

ترمي إليه الشئون العسكرية وذلك بحسب ما يحلو له ومن ثمة يكون ضابطا مرموقا. وكان نفر ممن هم أكثر ذكاء ومهارة يبرزون على غيرهم في ميدان المنافسة ويتصدروننا في فهم موضوع المواد الحربية. ولكن حينما اتسع المنهج وأعلن أن الكتابة والقراءة من الأمور الأساسية في الجندية، ولما كنت أنا وأخي قد أنيط بنا تعليم الآخرين، فقد برزنا في المقدمة وأصبحنا صف ضباط، وسرعان ما أصبحنا ضباطا فيما بعد.

وكنا على أن نرقى ضباطا في يوم محدد للمناورات، على أن يقود كل منا أحد القسمين اللذين يتألف منهما الجيش. وحدث قبل بدء المناورات مباشرة، وبينما كان الجيش بأكمله واقفا في انتظار المعركة وهو يرتجف، وقد انتظم صفوفا وشراذم متقاربة، أن سمعنا نغير قناص يرن في الفضاء على بعد، يذكر من يسمعه بنوبة من دق الطبول، وإذا بفارس ممتط ظهر جواد وقد أخذ يعدو في الميدان، وإذا هو ضيف أحد جيراننا. لقد كان يلبس بزة غريبة لعلها كانت بزة فارسية لها من فوقها رداء طويل الذيل يبلغ الركبتين. ولما دنا من القائد ترجل أمامه ثم انحنى محييا على الطريقة الشرقية ثم هنأنا بلسم مليكه، قائلا إن شاه العجم ورجال بلاطه سيشرفوننا بحضورهم لاستعراضنا. ولم نعتم أن رأينا من بعيد موكبا يرتدي أفراده ملابس الحمام الفضفاضة البيضاء، وقد لفوا الشيلان على رؤوسهم والأحزمة الحمراء حول أوساطهم، وبرز في وسطهم شخص متدثر في جبة فخمة من منسوجات بخارى (من الكنوز الغالية التي تصنعها مصانع الأخوة س للمنسوجات الحريرية والأقمشة المزركشة) وكان الشاه نفسه يلبس قفطانا شرقيا نفيسا وعلى رأسه عمامة شرقية رائعة، وقد تقلد أسلحته التي هي من عمل المصانع المذكورة ذاتها. وكان يمتطى صهوة جواد أبيض من جيادنا الروسية التي لا تزال تحتفظ ببهائها بالرغم من ركودها الطويل. وكان بعض أتباع الشاه يحملون من فوقه عريشا تدلت من أطرافه سجف من المخمل ذات أهداب من القصب المذهب.

ثم بدا لنا فجأة، فوق السطيحة المشرفة على الميدان، عرش ممرد كأنما

أرسته ثمة يد ساحر، مزدان بالسجاد الشرقي الفاخر، وبكل حلية ثمينة. وكان الدرج المؤدي من الميدان إلى السطيحة ثم إلى العرش مغطى هو الآخر بالسجاد الثمين، ثم ظهرت الأعلام والرايات لا أدري من أين، وسرعان ما بطت في جوانب السطيحة.

وقد حمل الشاه الذي يبدو أنه لم يشأ أن يمشي لما يراه في ذلك من المهانة، إلى السطيحة في إجلال واحتفال، ثم وضعوه على العرش. وقد تبينا أن الشاه إن هو إلا ابن عمنا الذي كان معروفا أنه سوف يصبح محافظ موسكو حينما يحين أوان ذلك. وكانت حاشيته تحف به من كل جانب.

ثم بدأ العرض. وسرنا أمام المنصة، وأرسل الشاه بعض العبارات الرهيبة غير المفهومة يخاطبنا بها، وهي عبارات لابد أنها من اللسان الفارسي. وكان رجال بلاط الشاه يتلون شيئا من أورادهم.. لا أدري لماذا.. ثم يمشون من حول سيدهم.. ويمشون ويمشون.. وقد أحنوا رؤوسهم. وقد بهرني هذا الحفل الشائق أنا وأخي ورفاقنا الآخرين.

ثم بدأت المناورات بعد العرض. وقد أخبرونا عن مواقع جيشين من جيوش الأعداء، وعن خطتنا الحربية —الاستراتيجية— ثم حددوا لنا مواقعنا. وبدأت بعد هذا سلسلة من حركات الالتفاف والترصد والهجوم المضاد إلى أن شرعنا في المعركة الأصلية. وقد شرعنا في القتال ونحن نلتهب التهابا بفعل الجو المحيط بنا. ووقعت بالفعل إصابة واحدة لعين سوداء.

إلا أن—!

وبينما القتال في إبانه، والمعركة قد بلغت لظاها، إذا بوالدتي تجري فجأة فتكون وسط الأولاد المتقاتلين حيث تلوح بمظلتها تلويحا شديدا وهي تفرق بعنف بين الفريقين المتحاربين، وتصيح بنا في لهفة وذعر حتى لقد وقف الالتحام فجأة. وإذا قد أفلحت في نقض نظام الجيشين بما أحدثت في صفوفهما من فركشة (!)

راحت تنهرنا وتبالغ في زجرنا والتثريب علينا، نحن وجميع من كانوا يكبروننا سنا، حتى لم يسلم من لسانها أحد، حتى الشاه الفارسي هو أيضا، فقد ترك عرشه وراح يزجرنا معها زجرا شديدا ويسفه عملنا!

وصاح أحد الأولاد وقد ضاق بما تكلم به الشاه:

"أعلنوا الحرب على فارس!"

ولم يكد يقولها حتى اتحد الجيشان وصارا صفا واحدا وشرعا يهاجمان الشاه!

وأخذ الشاه يزأر ويصرخ.. وأخذنا نحن نزار بدوونا! وشرع الشاه المحترم يلوذ بأذيال القرار.. ورحنا نحن نطارده، حتى لحقناه، وأمسكناه، واستدرنا به ورحنا نوسعه نتشا ونتفا وتقريصا!

وأخذ الشاه يزار ويصرخ.. لكنه لم يكن يمزح هذه المرة.. لقد كان يزأر ويصرخ مستجيرا مما يناله من الألم..

وأقبلت والدتي وهي تلوح بمظلتها.. فلم يسع الجيوش المتحالفة إلا التقهقر.. والتقهقر السريع.

وقد بدأنا نتلقى دروسنا في المنزل وفقا لما كان يأخذ به الآباء في تربية أبنائهم في تلك الأيام، ولم يكن والدنا يدخران وسعا أو يبخلان بمال في سبيل استخدام أحسن المربين في موسكو للقيام على تربيتنا، فكان هذا المدرس يروح ثم يتبعه غيره من الصباح الباكر إلى المساء المتأخر، في حين كنا نشغل أنفسنا في فترات الفسحة بين الدروس بالمبارزة والرقص والتزحلق على الجليد، وما إلى ذلك من الأعمال البدنية.

وكان أخواتي يتلقين العلم على أيدي مربيات روسيات وفرنسيات وألمانيات كن يعلمننا، نحن الصبيان، كذلك. وفضلا عن هذا كان لنا نحن الصبيان أستاذ مهذب من معلمي الرياضة البدنية اسمه فنسنت، وكان رجلا سويسريا لطيفا يجيد

الألعاب الرياضية والمبارزة وركوب الخيل. وقد كان لهذا الرجل بشخصيته الدمثة فضل كبير في مقاومة عيوب الجيل الماضي في تربية الأطفال المنزلية. لقد كان يرجو والدينا في الموافقة على السماح لنا بأن نؤم إحدى المدارس، أو الجمنازيا كما كانوا يسمونها، لكن أمنا، التي كانت تحبنا أكثر مما كان ينبغي، كانت لا تستطيع أن تطيق مثل هذه المصيبة لقد كانت يخيل لها أن الأولاد الغريبين الذين قد يكونوا أبناء سعاة وحجاب، والذين لا شك في أنهم أشداء أقوياء البنية غلاظ الأكباد، سوف يضربوننا بل يوسعوننا ضربا.. نحن الذين كانت السيدة الوالدة تحسبنا دائما ضعافا خرعين ناعمين كالملائكة!! وكانت تتصور أن المدرسين سوف يرسلوننا على الدوام إلى غرفة الحجز بحيث نصبح آخر الأمر حثالة من أبناء الشوارع المتسكعين، وأننا سوف ننسى نسيانا تاما أصول السلوك الطيب. والظاهر أنها كانت ترى أن الأحوال الصحية كانت خطرة وعلى غير ما ينبغي في نظرها، بل كانت تؤمن بأننا لو ذهبنا إليها لأصابتنا عدوى بعض الأمراض ولعدنا بها إلى المنزل ليمرض بها كل من فيه.. فيصاب هذا بالحمى القرمزية وذاك بالتيفوس وهذا بالحصبة.. لقد كانت تزعم أن المنزل سوف يصبح مستشفى إذا قصدنا تلك الساحات.

وفي حوالي هذا الوقت أنشأت الحكومة نظام الخدمة العسكرية العامة مع إعفاءات على أسس من التعليم، ثم لم تلبث أن ظهرت إصلاحات أخرى، إصلاحات جعلت لمسألة التعليم مكانة بارزة مرموقة. ولقد اضطرت الحياة نفسها والدي إلى التسليم بالأمر الواقع، وحينما بلغت الثالثة عشرة ذهبوا بي لأدخل امتحانا ألتحق به بالصف الثالث بإحدى المدارس –أو الجمنازيا– في موسكو. ولكي يتأذن الله فيأخذ بيدي وأنا أجتاز هذا المطهر المحيق فقد علقت مربيتي حول عنقي كيسا صغيرا به شيء من طين من جبل آثوس، بينما زينتني أمي وأخواتي بالنياشين التي تحمل صورا مقدسة. وبدلا من أن ألتحق بالصف الثالث، فقد أمكنني أن ألتحق بالصف الأول، وذلك بفضل ما وهبني الله من قوة. لقد حاولت

ما أمكنتني المحاولة أن أكتب موضوع الإنشاء، وجعلت أشد الزرار الموجود على صدري أستنجد به لينقذني من عجزي على الكتابة حتى ثقبت الكيس الصغيرة وسال الطين المقدس.

وكنت أبلغ من الطول في هذه الأيام ما أنا عليه الآن تقريبا، وكان أقراني في الفصل –وذلك من سخرية القدر– قصار القامة جميعا. وكان وجه التباين بيني وبينهم شديد اللفت لأنظار من يزورون فصلنا. وسواء كان الزائر هو المدير أو المراقب فقد كنت أتوقع سلفا أن أدعى للتسميع والإلقاء. وكنت أزيد الطين بلة كلما حاولت أن أبدو قصيرا قميئا، ولم أنل من طول محاولتي تلك إلا أن اكتسب كتفاي عادة التقوس غير الطبيعي.

وفي العقد السابع من القرن الماضي مرت الجمنازيا ببدعة، أو قل تقليعة، جديدة، إذ قررت تعليم اللغات الكلاسية ضمن برامجها. وقد قدم مدرسون وأساتذة كثيرون، ولا سيما من بوهيميا لتعليم اللغتين اليونانية واللاتينية في المدارس الروسية التي ملأوها وراحوا يحاولون تلقيننا معلوماتهم الجافة. لكنهم سرعان ما عرفوا أنه من العسير أن يعودوا الروس ما لم يتعودوه وأن يسقوهم ما لا يسيغون. إننا كنا أعجز من استذكار هذه الألغاز، ولم يكن لما طويل اصطبار عليها. لقد كنا نرى أن الواجب يقتضي فهم موضوعات المواد التي نتعلمها، فإذا فهمناها سهل علينا الباقي الذي يقبل من تلقاء نفسه. والطفل الروسي لا يستطيع الجلوس هادئا جامدا لمدة ساعات خمس. إنه بحاجة إلى تصريف الزائد من نشاطه ووجود متنفس لميوله. إنه يجب أن يكون عفريتا مكثرا من الشقاوة. والنظام العسكري الصارم الذي جاء به الأساتذة الأجانب إلى روسيا لم يفلح إلا في جعلنا شديدي المراس أقوياء الشكيمة كما أفلح في جعلنا نشعر بأننا مضطهدون معذبون.

وقد أصابتنا كما أصابت آباءنا من قبل عدوة الشغف بالدعابة المادية العملية. وطالما كانت دعاباتنا العملية تحمل طابع القسوة. فلقد كانت ضيعتنا التي تقع على

بعد عشرين ميلا من موسكو في وسط إقليم يعد مصيفا مقصودا. وكان المضيفون يمرون أمام نوافذ بيتنا كلما قاموا برياضة التجديف في النهر. وكان يخيل لنا أننا قد انتقلنا في عشية أو ضحاها إلى طريق عامة تخترق ضيعتنا، بل تخترق بيتنا. وقد اعتزمنا نحن ورفاقنا أن نثير الفزع في قلوب أضيافنا الذين لم يدعهم أحد لزيارة إقليمنا. وإليك ما قمنا به لتنفيذ ذلك: لقد اشترينا مثانة ثور كبيرة، ووضعنا عليها شعرا مستعارا، ورسمنا عليها عينين وأنفا وفما وأذنين في أماكن هذه الأعضاء الصحيحة حتى أصبحت المثانة تشبه وجه رجل غريق، ثم ربطنا المثانة في حبل طويل جررناه خلال يدي مسكتين (دمبلز) مما يستخدم لتقوية العضلات. وغمسنا إحدى المسكتين في النهر، وجعلنا الأخرى على الشاطئ، بحيث إذا شددنا الحبل غطست المثانة إلى القاع، ثم نربط الحبل في بعض الأعشاب والشجيرات التي نختبئ نحن أيضا وراءها. ولم يكن الأمر يكلفنا إلا أن نفك الحبل لكي تثب المثانة إلى سطح الماء كأنه وحش من الوحوش الغريبة التي لم يسمع بها من قبل.. وجلسنا نترقب رواد المصيف وهم يجذفون في زوارقهم، حتى إذا اقتربوا بما فيه الكفاية فاجأهم الوحش ذو الشعور المخيفة بوثوبه إلى سطح الماء ثم اختفائه بسرعة. ولا يكاد أحد يتصور أثر هذا المنظر في نفس من يراه. ومما لا يزال يثير دهشتي أن واحدا من تلك الزوراق لم ينقلب قط رأسا على عقب، وإن كان جميع الركاب يفزعون دائما ويولون هربا من الجانب القريب من الوحش إلى الجانب الآخر من الزورق، وقد استولى عليهم الرعب. والحق أننا كنا نحرص دائما على ألا تجري هذه التجربة إلا على الزوراق الكبيرة، ولم نجرها قط على زورق صغير. وبعد أن قمنا بهذه الدعابة الغليظة عدة مرات انتشرت في أرجاء الإقليم الشائعات الغريبة التي كان كل من مروجيها يبالغ في روايتها لمجرد زيادة التأثير في سامعيه. وكان بعضهم يدعى أن كلبا من كلاب البحر أو قرشا من قروشه التي تضرب في الفولجا وفي روافده المتصلة ببحر قزوين قد اتخذ من شواطئ النهر في ضيعتنا محل إقامة له، وكانوا لذلك يوصون بألا يستحم أحد في الفولجا لأن القروش مغرمة بلحوم

البشر، وبألا يركب أحد زوارق التجديف في هذا النهر لأن القروش تضربها بأذيالها القوية فتجعل عاليها سافلها. ويصر غير هؤلاء على أن تاجرا صغيرا من أهل القرى المجاورة كان قد غرق منذ زمان طويل ولم يطف جسمه بعد، يرسل شبحه من حين إلى حين ليذكر المسيحيين الصادقين بسوء حاله لأنه لم يدفن الدفن المناسب اللائق به تحت الصليب. وقد جازت هذه الإشاعة على أفراد عائلتنا حتى لقد أقاموا قداسا على روح الغريق في كنيسة منزلنا.



ستانسلافسكي في العشرين من عمره

الفصل السادس

مسرحنا المنزلي

والد المؤلف يبنى له جناحا بالمنزل يكون مسرحا –المرانة والتجربة أحسن مدرسة للتمثيل.. خطوات في سبيل النضوج المسرحي.. الممثل الذي يقلد غيره ممثل فاشل.. الممثل الذي لا يسيطر على عاطفته لن ينجح أبدا.. أكبر كارثة تقضي على الممثل عدم شعوره بالدور الذي يلعبه.. الفنان جريمسلافسكي والمكياج الروسي.. لا تكثر من الصياح والتقطيب وتقليص عضلات الوجه.

نالت يد الزمن من ذلك الجناح الصغير من أجنحة منزلنا القائم في ضيعتنا القريبة من موسكو.. وهو الجناح الذي ظهرت فيه على منصة المسرح لأول مرة في حياتي، حينما كنت في الثانية أو الثالثة من عمري.. نالت يد الزمن منه فجعلته حطاما فتقرر إزالته وبناء مبنى جديد في مكانه. وكم كان حزنا شديدا على تهدن هذا المكان العزيز، وكم كان محزنا لي أن أرى معاول الفعلة تزيله من فوق سطح الأرض، وهو البناء الذي كانت تملؤه ذكريات طفولتنا. لقد كان المكان الوحيد الذي كان في استطاعتنا أن نرقص فيه ونغني ونعبث دون أن نضايق أحدا. ولقد ذهبنا إلى السيد الوالد، بل ذهب معنا جيراننا، نرجوه ونتوسل إليه ألا يهدم نادينا. على أنه حينما فطن إلى ما نقصده قرر أن يهدم هذا البناء العزيز ليقيم مكانه بناء آخر يشتمل على صالة كبيرة يمكن إذا اقتضى الأمر أن تتحول إلى صالة مناسبة للعرض المسرحي، ولم يكن ذلك من السيد الوالد إلا لإيمانه –على ما أعتقد– بحبنا للمسرح وشئون التمثيل. ولعله كان يصدر في ذلك عما كان يؤثره من أن نظل قريبين من جواره راتعين في كنفه.

ومهما يكن هذا أو ذاك، فالظاهر أن كل شيء كان يشجعنا ويغذي شغفنا

المخامر بالمسرح. ولم تكن الصالة وحدها هي التي أعدت إعدادا مسرحيا عجيبا بحيث كانت تشتمل على شرفات حولها على شكل بلكون دائري تصلح لأن تكون بناوير، بل كان الجزء الخلفي من البناء مزودا تزويدا رائعا بأماكن تصلح لأن تكون غرفا للبس وحفظ المناظر وتخزين الأدوات المسرحية —وبالاختصار كانت النتيجة أن حصلنا على مسرح صغير طيب. وكان بالقرب منه مرج كبير كان يبدو أنه وجد هنا عن قصد لتيسير المؤثرات الضوئية والمنظرية، وعلى مقربة منه يتدفق النهر المبارك مرحبا بحفلاتنا المائية. ولقد راودتنا فكرة إنشاء صومعة جديدة للناسكين على طريقة لنتوفسكي الذي كانت له مكانته في قلوب الجماهير في تلك الأيام.

ولعل شغفنا ذاك المسرح كان شيئا موروثا انتقل إلينا عن جدتنا الفرنسية الممثلة.. إلا أننا مع ذاك كنا نستشعر حبا يكاد يكون غراما يملك علينا كل حواسنا للمسرح وفنون التمثيل، لم يكن يستثنى أحدا منا.. أنا وأخوتي وأخواتي.. حبا جعلنا نطلق عليه مرض الجنون بالمسرح. لقد كنا نكرس جميع أوقات فراغنا للمسرح، وكانت أحلامنا كلها يملؤها التفكير في إخراج هذه التمثيلية أو تلك. وكنا نقوم بهذا في أول الأمر بدون أي استعدادات خاصة. وكنا نغطي نفقات أعمالنا بالمبالغ المتواضعة التي كان والدنا ينفحاننا بها كمصروف جيب. غير أننا ما كدنا نشهد روائع المسرحيات الأوربية المختلفة حتى أرهفت أذواقنا الفنية وبدأنا نوجه مجهوداتنا الفنية إلى القيام بما هو أكثر مما قدمت لنا من قبل. ولم تكن ظروفنا المالية أو الفنية تيسر لنا الخطط العملية التي ندرك بها غايتنا من ذاك سواء في الإدارة أو في التمثيل. وماذا كان في وسعنا أن نصنع ونحن لم يتهيأ لنا الإلمام الصحيح بالأوضاع المسرحية السليمة ولم نحصل شيئا من علوم المسرح وفنونه، بل لم يكن في متناول أيدينا شيء من المواد اللازمة لصنع المناظر والملابس إننا لم نكن نملك شيئا إلا ما عفى عليه الدهر من ملابس والدينا وأخوتنا وأخواتنا وأصدقائنا القديمة، وما استطعنا أن نعده من الأشرطة القليلة والأزرة وما إلى ذلك. ولسبب ما لم نشأ أن نطلب نقودا من والدينا. وقد كنا نضطر أن طوعا وإن كرها

إلى أن نستبدل بالملابس الفخمة والمناظر الخلابة المبهرجة ما لم يكن ينتظر من أمثالنا من التفكير القائم على المهارة الفنية والأصالة وعمل الأشياء الخارقة للعادة. لقد كان لابد لنا من مدير. ولكن لما لم يكن فينا من يمكن أن يستقل بهذا العمل، ولما كنا نجد ميلا شديدا جارفا إلى التمثيل، لم يكن بد من أن أصبح أنا نفسي مديرا مسرحيا. ومن ثمة فقد علمتنا الحياة والحاجة، وجعلتنا نرتاد أعظم المدارس العملية في العالم —مدرسة المرانة والتجربة!

ولكي أوضح هذا الخط المتعرج الذي يسير فيه عمل الفنان الهاوي دون توجيه من فنان متخصص لا أرى مندوحة من وصف ما قمت به في إخراج روايات عدة كان لها أعظم الأهمية فيما قمت به في ذلك الميدان في المستقبل. ولن استمسك بالتقويمات التاريخية وتسلسلها كل الاستمساك وأنا أصف هذه المحاولات، وذلك لأن تقويماتها التاريخية لا تسرني ولا تذكرني بخير. والمهم هو تتابع الخطوات أو المراحل التي يمر بها الممثل حتى يدرك مرتبة النضج والفهم لما يمل وما يزمع أن يقوم به، وتتابع الارتفاعات والانخفاضات في ذلك الخط المتعرج الذي يتألف منه خط سيره، وهي الارتفاعات والانخفاضات التي تميز ذلك الخط من الطريق العام الأساسي الذي تسير فيه حياته العامة.

لقد كان بناء هذا الجناح الجديد في منزلنا بشارف نهايته، وكان لابد من افتتاح المسرح بحفلة ما من الحفلات التمثيلية. وقد اضطلع بالإدارة المسرحية مدرسنا الذي كان طالبا من طلاب العلم، وكان يعد نفسه إلى حد ما متخصصا في شئون المسرح، وذلك لرئاسته لإحدى الجماعات المسرحية.

ثم يأت بعد ذلك هذا الهم الآخذ بالأنفاس من هموم الهواية.. ألا وهو اختيار الرواية وقراءتها.. لقد كان ضروريا أن نضمن دورا مناسبا لكل منا.. دورا لابد أن يلائم الشخص الذي سوف يقوم بتمثيله.. دورا لا يصح أن يكون أقصر من أي دور يقوم بتمثيله شخص آخر.. وإن وجب في الوقت نفسه أن يكون أقرب إلى القصر

منه إلى الطول!! وكان ضروريات لكي نرضي جميع أفراد الفرقة أن نلجأ إلى تمثيل الروايات ذات الفصل الواحد لكونها النوع الذي يتيسر لكل فرد أن يجد فيه ما يشتهي.

فما هو الدور الذي كنت أختاره لنفسي إذن؟

وماذا كان مثلي الأعلى في ذلك العهد؟

لقد كنت مفتونا بتقليد أحب الفنانين إلى نفسي الأستاذ (ن) الممثل بالمسرح الإمبراطوري الصغير، وهو كوميديان –أو ممثل ملاه– ذو صوت خشن ضعيف، ووجه يكثر من الحركات الراقصة المضحكة. وكان صوته هذا، وحركات وجهه تلك، هما ما أحبه فيه. وكان كل ما أقوم به في تمثيلي هو أن أقلد حركات وجهه، وأن أشوب صوتي بمثل خشونة صوته. وكان كل ما أتمناه هو أن أصير نسخة ثانية منه. واخترت من أجل هذا رواية من الروايات التي ظهر هو فيها لما في ذلك من إتاحة الفرصة لنفسي لكي أمثل الدور كما مثله هو بالضبط. وكان اسم هذه الرواية "فنجال شاي"، وهي من فصل واحد، وكان الدور الرئيسي فيها معدودا دور الأستاذ "ن" الذي هو بمنزلة التاج من أدواره جميعا. وكنت أعرف كل دقائق هذا الدور، وكل نبرة من نبرات صوته فيه، وكل إيماءة من إيماءات وجهه، بل جميع الإشارات التي كان يأتيها بكل جارحة من جسمه وهو يؤديه، ولم يكن مديرنا الفني يجد ما يقوله لي بصدد هذا الدور، لأن مخرجا آخر كان قد فرغ من رسمه، ولم يكن أمامي إلا أن أكرر ما أحفظه عن ظهر قلب من دقائقه.. وبالأحرى أن أقلد الأستاذ "ن" تقليدا أعمى. وكنت أشعر بأنني على حق فيما أفعل، كما كان يخامرني شعور معين من الثقة بنفسي. وثقة الممثل بنفسه وهو فوق المسرح تفضي إلى حد ما إلى اقتناعه بجودة تمثيله.

وحينما كان المسرح يمتلئ بالمتفرجين كنت أشعر كأنني أمثل أحسن. وكانت فكرة المكياج، والأداء، وظهوري فوق المنصة في دوري الذي أقوم بتمثيله.. كان

ذلك كله يبعث في موجه من الرضا والإثارة والسرور تسري في كياني بأجمعه. وكان هذا يتضاعف أضعافا كثيرة حينما أظهر فوق المنصة بالفعل، ثم إذا بي لا أستطيع السيطرة على نفسي وضبط جماحها بعد. ولقد كان يخيل لي أن أحدا يدفعني إلى المنصة دفعا، وانه يستثيرني ويشجعني، ومن ثمة كنت أطير بالدور كله طيرانا، غير خاضع لأي سيطرة أو ضابط. ولم يكن الذي يثيرني هو الكلام الذي ألقيه، ولا المعاني التي يشف عنها هذا الكلام، فهذه الرواية ذات الفصل الواحد كانت خالية من كل معنى، إنما الذي كان يرسل الرعشة في جسمي كله هو العمل الفني.. التمثيلي أمام الجمهور المتفرج.. ظهوري أمامهم جهرة وعيانا.. شعوري بوجود هذا الملأ المزدحم، وشعوري بنفسي وأنا واقف أمامهم يتفرجون علي. لقد كان يستثيرني أن الفرصة قد أتيحت لي لأن أمثل، لأن أتقمص شخصية من الشخصيات وأصورها فوق المسرح، وأن أردد ما حفظت، وبكل ما شهدت من قبل من الهراء المسرحي الفارغ. لقد كان يستثيرني شعار التدرجات الصوتية وإيقاعها الكامنين في أعماقي.. تلك التي كانت تجعلني أمسك أنفاسي أحيانا. لقد كانت الكلمات والإشارات تتطاير كما يتطاير البرق.. ثم إذا بي أغص بريقي، وتنحبس أنفاسي، ولا أقوى على الكلام، وخيل إلي أن عصبيتي، وافتقاري إلى ما يكبح جماحي هما الإلهام الفني الصحيح. لقد كنت حينما أمثل أعتقد أنني أملك بكلتا يدي زمام الجمهور. وحدث ما شئت عن دهشتي حينما فرغنا من تقديم المسرحية فلم أجد الجمهور يقوم بتحيتنا إلا تلك التحية الفاترة، وحينما دلفت خلف الكواليس، فلم يلقني أحد هناك بأي عبارة من عبارات الثناء أو الحماسة.

وقال لي مديرنا الفني:

"حسن.. لقد كان أداؤك جيدا نوعا ما."

فليت شعري ما معنى: "جيدا نوعا ما" هذه؟

ثم قيل لي فيما بعد أن أحدا من المتفرجين لم يفهم ما كنت أقول. وأنني كنت

أتحرك بسرعة شديدة، وأتكلم بصوت خافت محبوس. وأن أحدا لم يشهد مني شيئا.. فقد كنت أطوح بيدي في الهواء بسرعة لا تصدق!

فما أعظم الفرق بين انطباعاتك التي تحس بها وأنت على المنصة، وبين الانطباعات التي تخلقها بتمثيلك في نفوس الجمهوري الجالس في الصالة يتفرج عليك!

لقد أربكني هذا الاكتشاف أيما ارتباك! إنني لم أكن أفهم من ذلك شيئا.. لا في ذلك الوقت ولا فيما تلاه من أوقات أخرى بمدة طويلة.

وكان هذا يختلف كل الاختلاف حينما قمت بتمثيل دور رجل عجوز في مسرحية من فصل واحد اسمها: "الرياضي العجوز، أو: ظهور مذنب في مدينة إقليمية". إنني لم أكن أقلد أحدا ولا أقتدي بأحد في تمثيل هذا الدور، ولهذا كان الدور يبدو في عيني خاويا خاليا فضفاضا لا حياة فيه.

وكنت في ذلك الوقت لا أزال عاجزا عن اكتشاف مثلي في الحياة الواقعية وإبرازها على المسرح. وكان ما أشعر بالحاجة إليه هو صورة مسرحية جاهزة ليس على إلا أن أمثلها كما مثلها غيري. ثم اضطررت إلى أن أسائل نفسي:

"ترى كيف كان يمكن هذا الممثل، الذي أعرف أساليب تمثيله وفي وسعي أن أقلدها، أن يمثل هذا الدور؟"

لقد كان في الدور بعض الأجزاء التي تستلزم شيئا من التقليد الذي كنت أستطيع القيام به، وكنت أشعر بالطمأنينة إلى هذه الأجزاء. ولكن كان ثمة أجزاء أخرى لم أكن أستطيع أن أتصورها تصورا عاديا، لكنني تذكرت فجأة أساليب ممثل آخر كنت أعرفه، وحينئذ، وحينئذ فقط وجدتني أتصرف بمطلق حريتي ودون كلفة في الدور الذي أمثله. وفي جزء ثالث من الدور استطعت أيضا أن أخذ بطريقة ممثل آخر، وفي جزء رابع فضلت أن آخذ بطريقة ممثل غير هؤلاء جميعا.. وهكذا دواليك حتى فرغت من الدور كله. وعلى هذا النحو أمكنني أن أعطي عشرة

تفسيرات مختلفة لدور واحد، وبالأحرى أن أرى في رجل واحد عشرة رجال مختلفين! لقد كانت كل فقرة من هذه الفقرات التي أقلد فيها ممثلا معينا شيئا لا بأس به ولا غبار عليه إذا أخذناها مستقلة عن غيرها ولا صلة لها بما قبلها أو بعدها.. أما أن تجتمع هذه الفقرات العشر لتؤلف شيئا متناغما متسقا فقد كان هذا من رابع المستحيلات. لقد كان الدور وهو على هذه الصفة أشبه بثوب مهلهل خيط من رقاع وخرق من كل نوع. ألا ما أقبح ما شعرت بالغرابة والشذوذ فوق المسرح! إنني لم أجد هنا أي شيء يتلاءم والطابع الذي شعرت به في دوري في مسرحية "فنجال شاي" ذلك الدور الذي أرضاني أدائي له الرضا الكامل، أما دوري في مسرحية "الرياضي العجوز" فلم يعد على إلا بالألم والعذاب الذي لا يخطر ببال، وكانت ثالثة الأثافي أنني لم أدر كيف أخلص من ورطتي.

لقد كنت أقول بعد تمثيل "فنجال شاي":

"يا لله! ما أيسر وما أظرف ألا يصد الإنسان إلا عن نفسه في عالم الفنون!"

أما بعد تمثيل "الرياضي العجوز" فطالما كنت أقول والحسرة تملأ نفسي:

"ألا ما أشق الفن، وما أعنف ما يجلب العذاب والألم إلى نفس الفنان!"

وليس في الدنيا كلها ما هو أشد إيلام وأفدح وجيعة من عدم شعور الممثل بالدور الذي يؤديه، وعدم تغلغله في نفسه وجريانه مع الدم في عروقه!.. إنه لا يكفي أن يلعب الممثل الدور وحسب، وتوضيحك شيئا بطريقة غثة غريبة على من يسمعك، ولا تتقبلها نفسه، أمر لا يطاق.

إن من اليسير جدا أن تمثل.. ومن العسير أشد العسر أن تمثل.. وفن التمثيل فن شديد الفتنة خلاب للألباب، لا يصبر على مره إلا الأقلون. وهذه هي المتناقضات التي وقفت أمامها حائرا في فجر حياتي المسرحية، وبعد المرات الأولى التي وقفت فيها على خشبة المسرح.

لشد ما ارتبكت وأسقط في يدي!

لقد كان أول ظهوري في دوري "فنجال شاي" و"الرياضي العجوز" مثلا في شهر سبتمبر، حينما كنت لا أزال تلميذا في الجمنازيا. وكنت أسافر أنا وأخي فيمن يسافرون يوميا من ضاحيتنا إلى العاصمة بقطار الساعة السادسة، وفي يوم الحفلة ذهبنا إلى المدرسة في الميعاد ثم عدنا إلى ضاحيتنا لنلحق العشاء الذي كانت الحفلة تتلوه مباشرة. وكان التعب قد نال منا وأنهك قوانا في الليلة السالفة التي أجرينا فيها التجربة النهائية. إن ذكرى ذلك اليوم لا تزال عالقة في ذهني بوضوح شديد وجلاء تام، حتى لتوشك أن تكون محفورة فيه، ولا سيما تلك اللحظات التي ركبنا فيها العربة من المحطة إلى المنزل.. اللحظات التي كان يمتزج فيها ظلام المساء بالمطر وبالوحل.. ثم تلك العربة ذات العجلات الأربع وهي تدرج على محاورها، شاقة طريقها في بطء، مثقلة بحمولتها من الناس والمتاع اللازم للحفلة، وعلى ركبتي وملء ذراعي، ذلك الصندوق الخشبي الضخم الذي كنت أعانقه في شغف ولهفة كما لو كنت ألف ذراعي حول خصر محبوبة حسناء، وكنت أشفق من أن يقع من العربة وفيه الباروكات والشعور المستعارة والغراء وأدوات المكياج. وكانت الرائحة الغريبة التي تنتشر من المكياج عادة، والتي يعرفها جميع الفنانين معرفة جيدة تنتشر من جميع ما في الصندوق من منافذ فتفغم خياشيمي وتسكرني بطيب رياها، وتجعلني أشبه بمن استسلم لحلم لذيذ! إن الذي كان يبدو لنا دائما بعيدا شديد البعد، مستحيلا أنكر الاستحالة، موشك أن يقع! إنني.. بعد ساعات معدودة، سأكون واقفا وراء الأضواء الأرضية.. وحدي.. في مكان بارز.. وملء أعين المتفرجين جميعا! وقد يأتي الناس من موسكو، ومن الضواحي النائية.. من أجلي أنا!.. وحينذاك. يمكنني أن ألعب بمشاعرهم كما يحلو لي.. إن أردت قعدوا وكان على رؤوسهم الطير، يصغون وينظرون إلي.. وإن أردت، ضحكوا وقهقهوا! وكان جسمي يرتجف وتسري فيه القشعريرة كلما تزالت على ذهني هذه الأفكار.. وكان اصطباري يذوب حتى يوشك أن يفرغ كلما مرت الساعات! لقد كانت الرغبة

تستبد بي وتلح على الحاحا لكي أظهر أمام الجمهور بأسرع ما يمكن، ولكي أستمتع بهذا الشعور الذي كنت أسميه في ذلك الوقت شعور اللذة بالظهور عيانا أمام الملأ.

وعندما وصلنا إلى المنزل لم أتبين الغرف القديمة العادية، وكنا نجد في كل مكان موائد مغطاة، وحركات سريعة وأطباقا وأباريق وكؤوسا وأكوابا من كل صنف، وسقاة وخدما مستأجرين أتوا في عربة كبيرة وهم يحملون صناديق وأطباقا أخذوا يدخلونها إلى المنزل الذي عنى الخدم بتنظيفه وتلميع مقابض أبوابه.

وقدم إلينا شيء من الطعام تناولناه على عجل ثم جلسنا إلى مائدة من الموائد مغطاة بعدد كبير من الأطباق والصحاف. ولقد كنت مولعا بأمثال هذه الولائم التي تقام في زحمة الاستعداد لحفلة من حفلات الإجازات المرتقبة التي تهوى إليها النفس. إنها تثير كوامن النفس بوصفها مقدمة لحدث عظيم هام.

ثم هؤلاء هم الفنانون يأكلون! إنهم يستعدون للحفلة! لقد كان هذا يبدو في نظري شيئا هاما.. بل شيئا عظيم الأهمية.. وناحية الأهمية فيه أنه يدنو أن يكون لغزا من الألغاز.

ولم يكن اللغط والضجيج أقل من الجناح المسرحي، كما كنا نسميه في ذلك الوقت، عنهما في المنزل. فلقد كان أخواتي وصديقاتهن يضعون ملابس التمثيل في غرف اللبس المعينة لكل فرد. وكان عمال المكياج يعدون اللحى والأصباغ والباروكات. وكان شاب حدث السن يسميه الجميع باشا يدلف من حجرة إلى حجرة أخرى. ولقد لقيته لقاء لم أفارقه بعده طوال حياتي. لقد قدر لياكوف ايفانوفتش جويمسلافسكي أن يلعب دورا عظيما في فن المكياج في المسرح الروسي، وفي إحلال هذا الفن في الذروة التي كنا نطمع أن يبلغها على ضوء مشكلات الفن المعقدة المتزايدة بصفة عامة.

وجلس الممثلون في نظام العام مرآة أستاذ المكياج –وكان من بين هؤلاء

الممثلين أبي وإخوتي وأخواتي ومعلمي.. ولم يقوموا من أمامه إلا وهم أناس آخرون.. لقد أصبح بعضهم أكبر سنا وبعضهم أصغر عمرا وأكثر جمالا.. بينما صار البعض صلعا، والبعض لا يكاد يعرفهم أحد ولا يتبين سحنهم مما تناولهم من تغيير.

وأخذ بعضنا يصيح بالبعض الآخر: "أيمكن أن يكون هذا هو أنت!! ها ها ها! إنك لم تستطع أن تعرفني عجائب أنظر كيف يبدو فلان إني لا أصدق مرحي"

وكان الناس يقتمحون علينا غرفة اللبس ثم يعلقون على تمثيلنا بالتعليقات المعروفة التي يعلق بها أهل النكتة على تمثيل الهواة. وكانوا وهم يقتحمون الغرفة يدفع بعضهم بعضا ويلكز بعضهم بعضا. ويدعى هذا أنه يبحث عن رباط رقبته، وذاك عن زرار ياقته، وثالث عن صدريته! وكان المتفرجون يعترضون طريقنا مشدوهين وهم ينفثون دخان السجائر فيملئون بها هواء الغرفة كما يملئون الدنيا حولنا صخبا وضجيجا. وكان من المستحيل إخراجهم من الغرفة التي كانت لا تكاد تتسع لأكثر من عشرة ممثلين.

وكان طابور عسكري يدق طبوله من بعيد فيتردد رنينها كالرعد، وكان الضيوف يمشون في ممرات الحديقة وقد حملوا المشاعل في أيديهم قبل أن يدخلوا الجناح المسرحي، ووجههم تفيض بشرا، وأصوات الموسيقى تقترب شيئا فشيئا حتى تطغى آخر الأمر على أصواتنا فلا يستطيع أحد أن يسمع ما يقول له جاره.. ثم تعود فتبتعد حتى تتلاشى في فضاء البعد، وعند ذلك تعاودنا أصوات الأقدام ولغط الجمهور الذي لا ينتهي، وكركرة الكراسي المتنقلة. ثم تنخفض الأصوات في حجرة اللبس، وتهدأ حركة الممثلين، وترف على وجوههم الابتسامات التي تترجم عن ربكة، وتشف عن تهيب. أما أنا.. فقد كانت البهجة تغمر قلبي.. لقد كان شيء ما يغلي في جوانحي غليانا شديدا، ويدفعني بكلتا يديه لأفتح الدنيا جميعا، ولتصبح ملكا لي!

ويرتفع الستار.. ويستمر التمثيل..

ولكن.. ماذا؟ مال ظهوري على المسرح للمرة الأولى يثير في الارتباك، ويسقط في يدي، ويجلب على اللخمة.. بدلا من أن يسوق إلى قلبي البهجة ويغمر نفسي بالمسرة والانشراح؟ يا إلهي ما هذا! إن من أعجب العجب أنني حينما كنت أشعر بأنني أمثل أحسن التمثيل وأجوده، كان الجمهور ينتقدني ويعيب علي.. فإذا شعرت بأنني أمثل أردأ التمثيل وأشنعه كان الجمهور نفسه يبدي إعجابه ويثنى علي.

ثم مثلت بعد ذلك في بيت خاص. وكان كل الذي يشغلني ويأخذ على زمام تفكيري هو هذه المشكلة التي تستعصى على الحل. لقد كنت أمثل دور خادم متملق مخمور كان يدعى كلما ظهر على المسرح بان قارورة من الخمر قد انفجرت مرة أخرى في الكلار.. وكان كلما تكرر ظهوره على المسرح بدا أن السكر قد استبد به أكثر وأكثر، وأن كلامه يصبح أشد غموضا وأقل وضوحا، وأنه لا يكاد يقول شيئا إلا أن يحرك شفتيه. ولم أشعر في ذلك الدور بافتقاد الأمثلة الحية التي يمكنني أن أقلدها، فطالما رأيت في الأيام الخوالى سكارى يتسكعون في كل ناحية، وكان في وسعي أن أحاكي ما يجرى من ذلك في الحياة الواقعية، على نحو ما كان يوصينا أن نصنع الفنان العظيم وأستاذنا شتشبكين، الذي وضع للمسرح الروسي قوانينه وأرسى له تقاليده. لقد عرفت، كما بدا لي، كيف أقلد السكارى تقليدا كاملا لا يختلف بمقدار شعرة عن الأصل، وشعرت أنني أبلغ غاية الجودة في ذلك الدور حتى لم أستطع أن أخفي ما يخامرني من غبطة وانشراح حسبت أنهما فيض الإلهام في ذلك الوقت. وكنت كلما دخلت المسرح حاولت أن أعطي تعبيرا أقوى وأشد وضوحا لما كان يجيش من الزهو في أطواء نفسي.. ولكن.. يا عجبا! لقد كان الجمهور يوسعني نقدا!

وفي منزل آخر لعبت دورا من أحسن الأدوار التي كان يقوم بها مثلي الأعلى الأستاذ (ن). ولقد حاكيته محاكاة تامة، وشعرت من جديد بأنني أمثل من غير

كلفة، وأن ثمة الهاما يهبط على، ولكن هذا الشعور لم يكد يستفزني ويستهويني حتى راح الجمهور ينتقدني، ثم يوسعني نقدا.. لقد راح ينتقد دمدمتي السريعة، ونطقي المفكك، وصوتي الأجش، وكلامي المتمتم، وإشاراتي الخاطفة، ومجهوداتي الممتئلة (بالحزن) المبالغ فيه.

وفي حفلة أخرى عنف على الناقدون لكثرة صياحي، وطول تقطيبي وتقليص عضلات وجهي بدلا مما كان ينبغي من فرد هذه العضلات واستعمال الإشارات، كما أخذوا على مبالغتي، وضربي خبط عشواء دون شعور في الأداء بقاعدة صحيحة ومقياس سليم إذا افتقده الممثل بدا كل ما يصدر عنه لغوا لا صلة له بالفن، ونشوزا عن العرف والمعقول. وقد دخلت هذه العبارة: الشعور في الأداء بقاعدة صحيحة ومقياس سليم.. إلى أغوار روحي لأول مرة بهذه المناسبة. لقد أعطتني فكرة غامضة عن شيء ما، لم أكن أعرفه، عن فن الوقوف على المنصة!.. فحمدا لله!



جناح المسرح في قصر أسرة ألكسييف (أسرة المؤلف)



ستانسلافسكي إلى اليسار في رواية الرجل العملي

الفصل السابع

موهبة تكتش فجأة

يتعلمون التمثيل الواقعي من الحياة العامة.. أدوار الشحاذين والسكارى والغجر.. يحسن ألا يبدأ الممثل الناشئ حياته الفنية بتمثيل المآسى العظيمة بل بالملاهي الخفيف.. يجب على الممثل أن يقرأ لم يقرأ لم يقرأ.. الممثل غير المثقف لا يساوى صلدا.. الشعور في النساء التمثيل بقاعدة صحيحة ومقياس سليم.. ضبط الصوت اللائق في أثناء التمثيل.. التنبؤ المضبوط.. العناصر الأربعة لحسن الإلغاء.. ابتكار فاشل وتجربة لم تنجح.. الممثل الفاشل يود دائما تمثيل ما يناقض طبيعته تماما وما هو محروم منه.. لكي ينجح الممثل يجب أن يفهم مدى مقدرته وخامته.. المؤلف وإخواته وإخوته يمثلون: كيف نبغت أخته الفاشلة.. يجب أن يعيش الممثل في معظم أدواره عيشة عملية، كيف؟.. مرة أخرى، احذر تقليد غيرك مهما كان ممثلا عظيما.. نصيحة المؤلف للممثلين الناشئين.

كانت حفلاتنا التمثيلية قليلة، ولا تقع إلا من حين إلى حين، وفي الفترات التي كنا نشكو فيها من عدم وجود عمل فني نقوم به. ولكي نشفى ما كنا نحسه من ظمأ إلى الأعمال الفنية كنا نشغل أنفسنا بما يأتي:

بمجرد حلول المساء كنا نستخفى في صور الشحاذين أو السكارى المخمورين ثم نذهب إلى المحطة حيث نقوم بإخافة كل من نلقاه وإثارة الرعب في نفسه، وكان الخفراء ورجال الشرطة يطردوننا ويحرمون علينا الوقوف على الرصيف. وكنا كلما اشتدوا في مطاردتنا وتعقبنا نزداد غبطة ونمتلئ رضا. لأن الإنسان في الحياة يجب أن يكون أكثر براعة وأشد حيلة وأقرب إلى الصدق منه فوق المسرح حيث يكون الإيهام شيئا مصطنعا وخطة مرسومة للممثل. ونحن إذا لم نكن ممثلين

جيدين في هذه الألوان من الشقاوة التي نمارسها فربما أوقعتنا خيبتنا في التمثيل في متاعب شتى.. ولكن ما دمنا كنا نطارد على هذا النحو فلابد أننا كنا نجيد تمثيل هذه الشقاوات!

وكان أعظم ما نصيبه من النجاح في ذلك حينما نقوم بتمثيل أدوار الغجر. وقد عرفنا كيف نصنع ملابس هؤلاء حينما شهدنا مخيما من مخيمات الغجر الرحل يستقر بخيامه بين ضيعتنا وبين محطة السكة الحديدية. وكان من الممكن رؤية نساء الغجر وأطفالهن في كل طريق من الطرق التي تؤدي إلى المصايف القريبة. وكنا ذات مساء ننتظر إحدى بنات عماتنا، وهي سيدة جميلة صغيرة السن كانت تذوب غراما في أحد جيراننا، وكنا نحن جميعا نذوب فيها غراما. وكنا نعرف سلفا أنها مولعة بمعرفة بختها، يحدثها عنه من يعرفون هذا الفن من ضاربي الرمل. وكانت إحدى المربيات قد وصلت إلى منزلنا منذ وقت قريب لتتولى شطرا من تربيتنا، ولم تكن ابنة العمة هذه قد لقيتها بعد. وكانت تلك المربية تكشف عن البخت لمن يشاء في مهارة وعبقرية. وإتماما للخطة التي رسمناها أخبرتها عن جميع أسرار ابنة عمتي، ثم تنكرنا جميعا، أنا وهي وابن صغير لإحدى الخادمات، في ملابس الغجر وهيئتهم، ثم ذهبنا إلى المحطة حيث رأينا ابنة العمة وقد نزلت من القطار وركبت إحدى العربات، فشرعنا في الجري وراءها ونحن نصيح بعبارات غجرية في لكنة مكسورة، ولم نزل على ذلك حتى بعثنا الخوف في نفسها فأمرت السائق بأن يحث خيله بأقصى ما يستطيع.

ورحنا نحن نجري وراء العربة حتى وصلنا المنزل، وبعد أن أفضينا بالسر إلى أحد أخوتنا وقفنا ننتظر بالقرب من البوابة، حيث أقبلت ابنة عمتنا الصغيرة الرشيقة المذعورة، لمقابلتنا بعد برهة قصيرة، لكنها وقفت وبيننا وبينها سور الحديقة الذي كان فيه فجوة مدت من خلالها يدها، ثم طلبت إلينا أن نحدثها عن بختها. فلم تكن إلا لحظات حتى حدثناها عن كل شيء! عن جميع أسرارها.. ولا يمكن أن أصف الأثر الشديد الذي انتابها —ثم صاحب بعض الواقفين فجأة بأنه فقد خاتمه..

وهتف آخر بأن "الغجر" –أي نحن– هم الذين سرقوه.. وهنا أخذنا نلوذ بالفرار نحو الغابة، وأخذ كل من كان مزدحما حولنا يقص أثرنا، ويجري وراءنا. ولكن ابنة عمتي التي كانت قد سرها ما سمعت أيما سرور دست في يد مربيتنا دبوسا ماسيا صغيرا، لم يكن إلا غد حتى ظهر على صدر ابنة العمة فجأة.. الأمر الذي أثار الكثير من القيل والقال والتخمينات والشائعات وظن السوء!

ومضى وقت لم نستطع أن نعد أية حفلة تمثيلية، وإن كان شوقنا إلى التمثيل، والتمثيل الكثير، لا يعدله شيء. ومن ثمة فقد اعتزمنا: أنا وأختاي وصديقي، أن نقرأ قراءة تمثيلية، ولمجرد التمرين فحسب، ملهاتين لمزيتين خفيفتين مترجمتين عن الفرنسية تسمى إحداهما: الوتر الضعيف، والأخرى: سر امرأة. وقد عرفت فيما بعد هذا بزمن طويل أن أسلافنا من رواد المسرح الروسي وممثليه المشهورين لم يتسنموا ذروة مجدهم المسرحي عن طريق المآسي التي كانت تقهر الشباب من الممثلين على أن يمزقوا نياط قلوب المتفرجين من كثرة ما يفجرون أحزانهم، والتي كانت تستنفد من أجل هذا مقدرة هؤلاء الشبان وتستنزفها استنزافا.. بل هم قد بلغوا ما بلغوه عن طريق أبسط أنواع الملاهي اللمزية هذه. لقد كانت المشاهد التمثيلية الفرنسية الضاحكة تتمتع بسمعة خاصة ومنزلة رفيعة في قلوب الجماهير، إلا أنها كانت تتطلب طريقة خاصة في الأداء، وخفة تتسم بها روح الممثل وحركاته، وأسلوبا لا تشربه شائبة، وظرفا ورشاقة، وحماسة تضفى على القطعة ما لابد لها من حرافة ولذع، حماسة هي أشبه بهذا الغاز الذي يعطي الشمبانيا مذاقها الخاص. لقد كان أبطال المدرسة القديمة من الممثلين يتلمسون طريقهم إلى التفوق في التمثيل عن طريق الملاهي اللمزية الخفيفة وذلك دون أن يمزقوا نياط القلوب كما يفعل ممثلو المأساة، ودون أن يستنزفوا روح الشباب، ولم تتطور تلك الطريقة لتبدأ المرحلة التي هي أدق منها وأشق.. مرحلة مشكلات النفس الإنسانية وقضاياها المليئة بالعقد.. ألا بعد أن تمت تلك المرحلة وبلغت آخر أشواطها.

لقد كانت عقد الملاهي الثودفيلية عقدا يسيرة غاية اليسر.

وموضوع "الوتر الضعيف" يتلخص في أن طالبين من طلبة العلم يقعان في غرام عاملتين من عاملات المحال العامة، فهما يبحثان عن الوتر الضعيف من أوتار قلبيهما لكي يلعبا عليه حتى يفوزا بحبهما. ولكن ما هو هذا الوتر الضعيف في قلب المرأة؟ إن ذكر الكناريا لا يزال يضرب أنثاه حتى إذا أوسعها ضربا استدارت الأنثى وراحت توسعه لثما وتقبيلا. أفليس هذا هو الوتر الضعيف الواهي في المرأة؟ إن واجب الرجل أن يضرب أنثاه.. وهذان هما الطالبان يجربان هذه الطريقة، فهما يضربان البنتين اللتين تكيلان لهما الصاع صاعين، ولا تزالان على هذه الحال حتى ينتهي أمرهما إلى عشق الطالبين ثم الزواج منهما آخر الأمر. فبالله عليك:

أليست هذه العقدة واضحة أشد الوضوح، نقية غاية النقاء، ساذجة في منتهى السذاجة؟!

وإليك موضوعا آخر بسيطا لا تعقيد فيه:

فنان وطالب علم يدعى مرجيو (وكنت ألعب دور مرجيو) يحبان إحدى العاملات ويتوددان إليها. ولكن الفنان يهوى الفتاة ويجن بها غراما.. فإذا أدرك طالب العلم ذلك راح يساعد الفنان ويمهد له إلى قلب الفتاة.. إلا أنهما يكتشفان سرا فظيعا يقلقهما ويفسد عليهما صفاء أحلامهما.. إن العاملة تحتسى الخمر وتكب عليها.. ولقد كشفا عن زجاجات من الروم في حجرتها.. فيا للأسى ويا للأسى.. ويا لها من صدمة لم يكونا ينتظرانها.. ثم لا تزال هذه حالهما حتى يدركا آخر الأمر أن الفتاة لم تكن تقتنى الروم لتشربه، ولكنها كانت تقتنيه لتعالج به شعرها.. فإذا عرفا ذلك، تضاحكا ثم تناول الطالب زجاجات الروم فشربها وشربها معه كبير الخدم.. وتقع الفتاة في حب الفنان الذي لا يذوق الخمر.. وتتقدم منه فتقبله، بينما يختفي السكيران تحت إحدى الموائد ليغنيا معا أغنية غرامية مضحكة.

فهذا مشهد فودفيل بارع يجتمع فيه الفنان والعاملة الجميلة والطفيلى

المضحك وطالب العلم.. زد على ذلك حي مونمارتر.. فضلا عن الأسلوب، والفتنة الساحرة، والظرف والأناقة.. بل القصص الخيالي الرائع.

وكنا نستغل إقامتنا الصيف بطوله في القرية فنقرأ ماشئنا من القراءات التمثيلية ثم نعود فنمثل ما قرأنا تمثيلا كاملا لا شبهة فيه. كنا نستيقظ في الصباح الباكر فنستحم ثم نجلس فنقرأ ملهاة لمزية، وبالأحرى فودفيلا قصيرة. ثم نمضي لتناول فطورنا ونعود فنقرأ ملهاة أخرى.. ثم نمضي فنمشي ونتريض، ونرجع فنعيد قراءة الملهاة الأولى.. فإذا زارنا أحد في المساء فاجأناه بسؤالنا:

"ألا تحب أن نمثل لك شيئا؟"

ولا يتردد الضيف في رجائنا أن نمثل له ما نشاء.

وهنا نضئ مصباحا من مصابيح الكيروسين فإذا المشهد المعد من قبل ينتظرنا.. ونرفع الستار.. ونلبس ملابس التمثيل.. فهذا أحدنا يلبس بلوزة، وذاك يلبس فوطة وبرنيطة صغيرة أو قبعة فرنسية.. ثم يبدأ التمثيل أمام هذا المتفرج الوحيد. وكنا ننظر إلى مثل هذا التمثيل لننقده في ضوء ما قمنا به من القراءات التي كنا نثير فيها على الدوام مشكلات جديدة لكي تصل بنا إلى الكمال الفني.. وقد ساعدنا ذلك على دراسة تلك العبارة التي سمعتها مرة بطريق الصدفة، ألا وهي: "الشعور في أثناء التمثيل بقاعدة صحيحة ومقياس سليم" دراسة عالجنا بها تلك العبارة من جميع زواياها. ويسرت لي آخر الأمر أن أقر في أذهان الممثلين ذلك الشعور بقاعدة صحيحة ومقياس سليم، وذلك بترديد المشكلات التي أثرناها في القراءات وتطبيق ملاحظاتنا التي انتهينا إليها في أثنائها بطريقة كانت تثير السام في نفس ضيفنا المتفرج الوحيد وتكاد تسلم جفنيه لطيب المنام.. حتى ليهب واقفا وهو يقول:

"هذا حسن.. هذا حسن —ولكنكم تمثلون بصوت منخفض إلى حدا ما!"

ويثير قوله هذا مشكلة أخرى —ينبغي أن يكون حوارنا أعلى صوتا. وقد يأتي

متفرج آخر فيكون نقده لنا أننا نتكلم بصوت مرتفع يشبه الصياح، وتكون النتيجة أن نتحدث فوق المسرح بصوت لا مرتفع ولا منخفض.. وبالأحرى بصوت بين بين.. ونحن أعجز من أن نحل هذه المشكلة على سهولتها للنظرة الأولى.. فأصعب الأمور التي تجابه الممثل وهو واقف على المسرح التكلم بصوت لا هو مرتفع ولا هو منخفض أكثر مما ينبغي، وأن يكون الممثل في الوقت نفسه بسيطا وطبيعيا. ولكن الكلام بصوت هادئ معناه إبادة الدور إبادة تامة، ومن ثمة فقد كنا مضطرين إلى التكلم بصوت أعلى مما تدعو إليه الضرورة. إن ارتفاع الصوت من أجل ارتفاع الصوت.. وليس من أجل شيء آخر.. ليس هدفا من الأهداف التي تأتي لصاحبها بأي خير.

ثم هذا متفرج آخر يبدهك بقوله:

"إن المشهد من مشاهد الفرد قبل يجب أن يستغرق تمثيله وقتا مناسبا وبصوت مرتفع مناسب". وهنا أقول لنفسي:

"إن تمثيل الفصل يستغرق أربعين دقيقة.. وحينما لا يستغرق إلا ثلاثين دقيقة فهذا معناه أننا مثلناه في وقت مناسب أو مدة مقبولة موافقة".

وأخيرا نصل إلى ثلاثين دقيقة.

ثم أعود فأفكر في نفسي قائلا:

"وإذا مثلناه في عشرين دقيقة، نكون قد فعلنا خيرا!"

ومن ثمة نكون بتمثيلنا تلقاء لعبة رياضية.. إننا لا نمثل من أجل التمثيل، بل من أجل السرعة.. وها نحن أولاء نجرب، وتنجح التجربة.. لقد مثلنا المشهد في عشرين دقيقة بالفعل.

ويبدو لنا أننا مثلنا المشهد بالسرعة الصحيحة آخر الأمر وبالصوت المرتفع ارتفاعا مناسبا.. ولكن ناقدنا المحترم حيما زارنا مرة أخرى رفض أن يعترف لنا بأي

مقدار من النجاح. بل جابهنا بقوله:

"إنني لا أفهم كلمة واحدة مما تقولون، ولا أي شيء مما تفعلون. إن هذا ليس مسرحا، بل هو دار للمجاذيب."

وهنا قلت في نفسي:

"هذا معناه أن عملنا يجب أن يظل كما هو. ولن أسمح بأن يزيد وقت التمثيل دقيقة واحدة أكثر مما أخذ فوق المسرح. ولكن الذي يجب أن نعمله هو أن نمثل بحيث تفهم كل كلمة وكل إشارة.. بل يجب أن نمثل بحيث تفهم عقدة الموضوع فهما كاملا غير منقوص".

وإذا نجحنا في التغلب على هذه المشكلة التي هي أم مشاكل التمثيل جميعها أمكن أن تصبح ممثلي فودفيلات عظماء، وفنانين عباقرة بهذا النجاح المنشود. ومع هذا فقد وصلنا إلى بعض النتائج، وأسفر عملنا عن قدر كبير من الصنعة الاصطلاحية الشكلية. لقد أخذنا ننطق بصوت أكثر وضوحا ونمثل بصورة محددة أكثر ثباتا. وهذه ذاتها نتيجة لا يصح الاستهزاء بها أو التقليل من قيمتها. إلا أن السرعة التي كنا نتبعها لم تكن لشيء إلا للسرعة في حد نفسها، والصوت المرتفع لم يكن إلا للرغبة في الصوت المرتفع. فإذا لجأنا إلى السرعة المعتدلة أو الصوت المعتدل لم نكن نقصد بهذا وجه الفن الصحيح. لقد كانت هذه العناصر الأربعة، وأعنى: السرعة وارتفاع الصوت والسرعة المعتدلة والصوت المعتدل، ملحوظة في تمثيلنا.. لكنها لم تكن تحيا فينا ولا تجري مع طبعنا. والقوة الخلاقة في الممثل.. أو قدرته الإنشائية المبدعة، يجب أن تأتيه من الداخل، من أغواره.. بينما يظل صوته وجسمه آلتين طائعتين في يدي ذلك الفنان الماهر العبقري الثاوي ملء أهابه.

إن أي نبرة ناشزة تتلف ألحان القيثار وتحط من قيمة الفرقة، ومهما كان شعور عازف القيثار شعورا طيبا إلا أنه لا يستطيع تفسير ما يشعر به. والآلة الرديئة قمينة

بأن تتلف قوة الفنان على الإبداع في تفسير ما يشاء، والتعبير بموسيقاه عما يريد. وآلتنا –ذلك التظاهر المتبادل من الصوت والجسم– قد أصابها التشويه والعوج، وهذا هو سبب ما نقع فيه من مبالغة وما يستولى علينا من انفعال وثوران أعصاب شديد الشبه بثوران أعصاب الجوكى، الذي يندفع بجواده في الميدان حتى لا تفوته الجائزة.

واستقر رأينا في مرة أخرى على أن نكتب أوبريت ونضع لها موسيقاها بأنفسنا، وذلك بعد إذ يئسنا من وجود تمثيلية مناسبة.. وقد دفعنا إلى ذلك رغبتنا في القيام بعمل تمثيلي قد لا يفيد منه إلا أولئك الذين يقضون الصيف بطوله ووجوههم في وجوه بعض.

وقد اتخذنا مبدأ ساذجا ليكون دعامة لعملنا هذا الجديد:

أما هذا المبدأ فهو أن يبتكر كل من الممثلين لنفسه دورا يناسبه ثم يوضح لنا ما يريد أن يمثله. فإذا استعرضنا كل هذه الأدوار فربما أمكننا أن نخترع عقدة تجمع بين هذه الأدوار كلها، ثم نكتب النص ويتولى أحد أصدقائنا وضع الموسيقى التي هي آخر ما يأتي من الأعمال جميعا.

وقد عرفنا بالتجربة، نحن أولئك الكتاب الناشئين الذين لم ينضجوا بعد، جميع ما يعترض سبيل الخلق والتأليف من متاعب وأهوال. لقد عرفنا ماذا يعني تأليف عمل مسرحي موسيقى لإخراجه فوق المنصة، وما هو موضع الصعوبة في مثل هذا العمل. ولا شك أن بعض نواحي عملنا قد صادفت نجاحا، فقد كانت مناسبة للمسرح، مليئة بالبهجة، وتهيئ للمخرج والممثل على السواء مادة طيبة. إلا أننا حينما حاولنا فك هذه الأدوار المنفصلة ثم إدماجها في عقدة واحدة، أدركنا أن العقدة ستكون شيئا رديئا، وأنها لن تتماسك. فلم يكن ثمة أية فكرة أساسية واحدة يمكن أن يسير المؤلف في ضوئها إلى هدف معين، بل كان الذي بين أيدينا هو عكس ذلك تماما، أعني أفكار كثيرة مختلفة متباينة تباينا شديدا.. لقد كنا نأخذ

قليلا من فكرة كل ممثل مما انتهى إلى تمزيق العقدة تمزيقا جعلها أجزاء كثيرة منفصلة ولا تربطها رابطة.. وإن كانت الأجزاء في نفسها جيدة ولا غبار عليها، ولكن التمثيلية كانت رقعا متنافرة لا يمكن أن تلتحم بصورة من الصور. ولم نفطن في الواقع إلى سبب إخفاقنا الأدبي. إلا أننا انتفعنا بهذه التجربة التي استولت على الكثير من تفكيرنا انتفاعا جما.

وكان من الضروري أن أنتهي إلى رأي في الشخصية التي سوف أقوم بتمثيلها. لقد كان لابد من أن تكون شخصية جميلة فتانة، قمينة بأن تغني ألحانا غرامية رقيقة. وأن تكون من الشخصيات التي تحذق معاملة السيدات والوقوع في أنفسهن الموقع الحسن. وكان لابد أن تتوفر هذه الشخصية في أحد مشاهير المغنين الذين أعرفهم لكي يسهل على تقليدها واستنساخ صورة منها في صوتها وغنائها وحركاتها المسرحية وأن أحاكيها في جميع ما تتسم به من خلال، بل معظم ما تتصف به من نواحي ضعفه الشخصي. ولقد كنت في تلك المرحلة من مراحل التطور الفني التي لا يريد الشباب فيها أن يفهم شيئا، لأنه يؤمن بأنه يفهم كل شيء، ولا يريد أن يتبين مواهبه الطبيعية نفسها. إن الرجل القمئ القصير لا يهوى إلا أن يكون طويلا ماردا، والمرأة القبيحة (الشنعة) لا تحلم إلا بالحسن والجمال، والقعديد الخمل لا يود إلا أن يكون رشيقا خفيف الحركة.. كما يحلم كل من حرمه الله نعمة الغناء ورخامة الصوت بأن يمثل المحب الوامق الذي يحيل الصخر من قلب حبيبة ماء دفاقا، ولعلك تعرف شخصا ما.. شخصا تحجرت مشاعره وسمح طبعه وتثلج فؤاده، لكنه مع ذلك كله يود أن يمثل دون جوانا، كما يود كل مجنون أبله أن يمثل فيلسوفا، وكل جبان منخوب القلب أن يمثل بطلا شجاعا، وكل ملحد كفار أن يمثل سوفوكلس أو دستوئفسكي، ذينك اللذين كانا يوجهان كل همهما إلى البحث عن الله والاتجاه إليه!

سل أيا ممن تعرف من الهواة أي الأدوار أحب إليك، فيدهشك اختياره.. إن الناس لا يجذبهم في هذه الدنيا إلا ما هم محرومون منه، والممثلون يستعملون

المسرح في كثير من الأحيان ليحصلوا فوقه على ما لم يستطيعوا أن يحصلوا عليه في دنيا الواقع. وإذا لم تكن ممثلة من الممثلات جميلة في دنياها الحقيقية فهي تود أن تحقق ما فاتها من جمال وفتنة ورشاقة فوق المسرح على الأقل. وهذا هو منطق الذين يجهلون أصول الفن الخالص جهلا كاملا شاملا وإلا فماذا يمكن أن يعود على الفنان من تمثيل ليس فيه أي عنصر أساسي من عناصر الحياة إن مجرد رغبة الممثل في أن يكون جميلا وناجحا ليس هدفا من الأهداف الإنشائية الخلاقة التي يمكن أن تصنع عملا من أعمال الفن. وتقليدك ممثلا محبوبا لا يمكن أن يعطيك إلا طريقة سطحية في التمثيل.. وهي أبعد من أن تصلك بعالم الروح.. الروح التي لا يمكن بدونها أن تقدم للنظارة فنا خالصا نقيا. إن مثل هذا التمثيل لا يؤدي إلا إلى صنعة رديئة سيئة، ولا يعطيك إلا طريقة (جاهزة) لا تلبث إلا أن تصبح عادة آلية من عاداتك الشنيعة. ومن سوء فهم الممثل لمقدرته نفسها ومعدنه أو خامته ذاته هو العقبة الكأداء في سبيل تطوره وارتقائه. إن سوء فهمه لهذين العنصرين: مقدرته وخامته، هو المتاهة التي يظل يخبط فيها خبط عشواء عشرات من السنين دون أن يهتدي إلى سواء السبيل، إلا إذا أدرك غلطته وعاد أدراجه إلى الجادة.. إلى الطريق العامة الواضحة.. التي تقوده إلى أبواب الفن الخالص الخالي من الشوائب.

على أن الدلائل قد أثبتت فائدة هذا اللون من التمثيل لما يشتمل عليه من حادثة واحدة جد تعليمية. فقد اضطرت ابنة عمي التي كان عليها أن تقوم بالدور الرئيسي في الرواية، والتي جاءت لكي تقيم معنا لهذا السبب بخاصة.. اضطرت للسفر بعد أن قطعنا نصف الطريق، وذلك لأن الحاجة كانت تستدعي وجودها في منزلها. ولم نجد من يقوم بتمثيل الدور بعد سفرها، فاضطررنا إلى إسناد الدور إلى أختي الكبرى. ولم تكن هذه الأخت حتى ذلك اليوم تقوم بشيء من أعمالنا اللهم إلا تلك الأعمال التحضيرية التي لا صله لها بالتمثيل، مثال ذلك إعداد الملابس وتجديد المناظر ونداء الممثلين وتنبيههم إلى قرب دخولهم إلى المنصة. ولم

يحدث أن ظهرت على المنصة قط إلا في أحوال وظروف نادرة وشاذة كان تؤدي دور فكرة مسرحية (كومبارس)، أو دور تافه على أكثر تقدير. ثم حدث هذا الذي لم تكن تتوقعه مطلقا.. لقد أسندت إليها البطولة فجأة! ولقد وافقت هي على مد يد المعونة إلينا.. ووافقت بروح من التضحية جديرة بكل إعجاب.

ولم أكن أصدق الوصول إلى تلك النتيجة الموفقة فقصرت التدريب عليها وحدها لأنني لم أكن أستلطفها مطلقا، ولما كنت أحمله لها في نفسي من التمنيات غير الطيبة، وإن كانت هي لا تستحق شيئا من ذلك على الإطلاق. وقسوت عليها قسوة شديدة حتى وصلت في أحد التدريبات الحد الذي يفرغ عنده الصبر وتتلاشى قوة الاحتمال. إنها لم تستطع أن تبلغ حد الكمال في أهم نقطة في الدور كله.. تلك النقطة التي لا يكون ما بعدها إلا لغوا في لغو وشيئا لا يفهم إن لم تمثله أقوى تمثيل وأبدعه. وقررت ألا أخطو خطوة واحدة حتى تفهم هذه النقطة، وحتى تقوم بتمثيلها على النحو الذي يضمن للدور كله الكمال والوفاء على الغاية.. وكانت الأخت المحترمة تمثل أهم مشاهد المسرحية ودموع اليأس تترقرق في عينيها حتى لقد تأثرنا جميعا غاية التأثر. وأخيرا تحطم الجليد وسال منه الماء نميرا صافيا رقراقا. لقد سقطت جدران السجن الحديدية وعادت للسجين حريته. لقد تغلبت هي بنفسها على ذلك الجبن الذي كان يقيدها بالأغلال ويشل إرادتها، وتغلبت عليه بعد إذ كاد قنوطها يبلغ بها أشده، وبهذا برزت موهبة الفنانة القوية الكامنة فيها إلى السطح. وقد مجدتها بنفس الانفعال الذي كنت أصب به سخطي عليها وضيقي بها من قبل، وبدلا من أن أدعها لتمسح دموعها رحت أتوسل إليها أن تستمر، وقد استمرت.. وراحت تثير فينا مكامن الدهشة والإعجاب بموهبتها التي اكتشفت فجأة، بعد الذي كنت أكيله لها من آيات الثناء والتشجيع. ومن بعد ذلك إلى ما شاء الله بدأت شقيقتي الكبرى تؤمن بنفسها، وتمزق هذا الحجاب الغليظ الذي كان يدفن تحته روحها.. لقد فزنا بفنانة جديدة عظيمة.. وأصبحت أحلم بشيء واحد لم أعد أحلم بشيء سواه.. هو أن أظهرها للجمهور في الدور

الذي يناسبها.

ولم يبلغ تمثيل تلك الأوبريت التي سميناها: "دع كل صرصار يعرف مأواه" شأوه من النجاح، بل لقد عاد علينا بالضرر أكثر مما عاد علينا بالفائدة. إلا أنه أعطانا ممثلة جديدة نابغة دفعنا اكتشافها إلى البحث عن رواية جديدة.

ولم يكن صوت شقيقتي صوتا غنائيا شاديا، ومن ثمة فقد قررنا أن نختار لها إحدى المسرحيات الجدية.. ومع ذاك فقد وقع اختيارنا على درامة ضعيفة نسبيا تسمى: "الرجل الواقعي" من تأليف بوتخين، وذلك لاشتمالها على أدوار صالحة لي ولبقية الممثلين الآخرين من الهواة الذين كانوا يقيمون في القرية ذلك الصيف. وعدنا إلى تداريبنا عدة مرات يوميان. بل النهار بطوله دون توقف. وإليك طريقتنا في ذاك:

لكي نتمرس بالدور ونعرفه معرفة جيدة وندخل فيه فلا مندوحة لنا من تعوده وتكرار التمرن عليه –وكان هذا ما قررناه ومن أجل هذا اتفقنا على أن نعيش يوما من أيام الأسبوع العيشة التي كانت تعيشها الشخصيات التي سوف نمثلها، على أن ننسى في ذلك اليوم حياتنا الخاصة وأساليبنا التي اعتدناها في حياتنا العامة. على أن تكون حياتنا الجديدة (المسرحية) هي نفس الظروف والأحوال التي تتسم بها الرواية التي نقوم بتمثيلها.. ومهما كانت الحادثات التي تضطرب من حولنا في ذلك اليوم في الحياة العامة، ومهما ذهبنا لرياضتنا مشيا على الأقدام، أو ذهبنا لجمع الفطر والأزهار البرية، أو ركبنا الزوارق للتجديف على صفحة الفولجا، أو بارحنا منازلنا أو لصقنا في عقر دارنا.. مهما كان هذا أو ذاك فواجبنا هو مراعاة ظروف الرواية وتطبيقها على أنفسنا والعيش تحت إهاب الأدوار نفسها جسمانيا وروحيا. لقد كان لابد لنا من إخضاع حياتنا الحقيقية لسلطان أدوارنا التمثيلية.. مثال ذلك: يأمرني والد عروس المستقبل وأمها في هذه الرواية أمرا صريحا بألا أرى ابنتهما بسبب فقري وقبح منظري، ولأنني لم أزل طالب علم غير معروف المستقبل، وكان

لابد من التأمر ورسم الخطط كي ألقى حبيبتي دون أن يعرف والدها.. وهنا يأتي صديقي الذي سوف يقوم بدور والد تلك الحبيبة ويكون محتما أن نستخدم كل ما في طوقنا من سرعة لكي نفترق، أنا وحبيبتي التي كانت شقيقتي تلعب دورها.. وذلك حتى لا يلاحظ أبوها أننا نلتقي بالرغم مما أمر به.. أو نتقدم إليه بعذر قوي منطقي نمرر به لقاءنا.. وكان واجب صديقي أن يلقانا بوجه الوالد وفي جو تسوده جميع ظروف الرواية، وليس بوجه الصديق ومناسبات الحياة العادية.. لا.. لا... إنه هنا، وهذا اليوم بطوله والد حبيبتي.. الوالد الذي يغار على ابنته ويحرص علي تنفيذ الأوامر التي أمر بها. ووجه الصعوبة هنا هو ما تقضي به الضرورة من ألا يكون هذا الوالد ممثلا فحسب، بل أن يكون المصدر الذي تحدث عنه جميع المفاجئات.. لقد كان يحدث في كثير من الأحيان إلا نجد ما نقوله وألا نجد موضوعات نتحدث عنها، ومن هنا كنا نخرج من أدوارنا لمدة دقيقة أو دقيقتين، ثم نتفاوض فيما كان مفروضا أن يحدث للأشخاص المسرحية في مثل تلك المواقف الراهنة.. ثم نقرر بعد ذلك أي الأفكار والكلمات والأعمال الحي الذي نمر به الآن.. وبعد أن تتم مشاوراتنا في هذا والحركات التي كانت قمينة أن تصدر عنا نتيجة لهذا الظرف كله نعود فنلبس أدوارنا ونستمر في تجربتنا.

وكنا كلما تمرنا وجمعنا من المواد ما فيه الكفاية وجدنا عملنا يسهل ويصبح أكثر يسرا. أخيرا وبعد محاولات عنيفة وصلنا إلى تلك المرحلة التي كان من اليسير علينا أن نتغلب فيها على جميع الصعاب ونطوع الشخصيات المسرحية جميعا لإرادتنا. ولم يكن يخفي أننا نتلبس أدوارنا حتى ليخيل للمتفرج أنه لا يرى تمثيلا.. وإنما يرى قطعة حقيقية من الحياة.

ولقد بدأت تلك المرحلة نفسها، وفقا لعادتي القديمة، بتقليد الممثل المعروف سادوفسكي من ممثلي المسارح الامبراطورية، وذلك في دور الطالب في مسرحية: "مواهب ومعجبون" من تأليف أوستروفسكي، فكنت أقلد مشيته الثقيلة نفسها، المشية التي تشبه مشية البط. كما كنت أحاكي نظرته العمشياء وإشارات

يديه القبيحتين، وما تعوده من الطبطبة على لحيته المنتوفة الخفيفة الشعر. وإصلاح نظارته وذلك الشعر الطويل المتهدل على جبهته كموج البحر. وكنت كلما ازددت فهما للحياة الواقعية المحيطة بنا، أخذت هذه المحاكاة تصبح عادة لي حتى غدت تجربة حقيقية آخر الامر. وفي جو المنصة، بين الأمتعة والممثلين الغارقين في مكياجهم يكون من اليسير الخروج على الطبيعة، إلا أنه من المحال، في جو الحياة الواقعية، حيث كل شيء حقيقي ولا زيف فيه، أن ندلس على هذا الواقع، ونموه على الناس بغيره، ولعل هذا هو الذي جعلني لا أستمر في التمثيل لمجرد لفت أنظار الجمهور إلى شخصي، ولكن لإقناع المتفرجين بصدق تفسيراتي للحياة وللواقع، وأن تمثيلي هو صورة مخلصة لما يجري حولهم. وليس يخفي أنني بمثل هذا الأداء كنت أعرف ما هو الشعور بالقاعدة الصحيحة والمقياس السليم لما يجب أن يكون التمثيل الفني الدقيقي.. ولكن. وأسفاه! إنني لم أكن أستطيع أن أنفذ بهذا الشعور في أعماق ضميري في ذلك الوقت. لقد ظهر في هذا الدور وعلى غير انتظار.. كما اختفى في الأدوار الأخرى. لكني لا أشك في أن العمل الذي أنجزناه في هذا العهد، وإن كان عملا مؤقتا وسرعان ما جر عليه النسيان أذياله، قد بذر فينا بذورا معينة لم تلبث أن نمت في المستقبل وترعرعت وآتت أكلها. وقد أصبح الفن الذي اقتبسته بالتقلدي عن سادوفسكي فني أنا آخر الأمر. وكان هذا هو أول عهدي بالثناء من المتفرجين، ولا سيما من كان منهم على علم بالمسرح ومعرفة بفنونه. ومع هذا فقد كنت أسمع الشابات من حسان السيدات يقلن لي:

"أليس من المؤسف حقا أنك قبيح السحنة إلى هذا الحد؟"

وكان أدعى إلى سروري أن أصدق هؤلاء الشابات الحسان، لا هؤلاء الذين يعرفون معرفة حقيقية.. لقد كان قولهم حافزا لي إلى العناية بمنظري وضرورة أن أبدو جميلا فوق المسرح أكون فوق منصته في المرة التالية.

وكان هذا أمرا مؤسفا. لقد كنت تخلصت من المتاهة المضلة، وكانت الجادة –أو الطريق الفسيح الواضح– أمامي بالفعل.. والآن.. ها أنذا أعود ثانية إلى المتاهة المضلة لأجرب جميع ألوان الأدوار، إلا تلك التي لم تهيئها الطبيعة لشخص سواى!

ألا ما أشد تعاسة أولئك الممثلين الذين يخطئون دورهم المناسب لهم فوق المنصة.

إن نصيحتي لكم يا شباب الممثلين والممثلات أن تحاولوا أولا وقبل كل شيء. أن تفهموا معدنكم.. الخامة التي نسجتكم منها يد الطبيعة، ولأي شيء تصلح.

الفصل الثامن

المدارس المسرحية الروسية

ابن عم المؤلف مدير عام للجمعية الروسية الموسيقية وكلكنسر فتواد (المعهد الموسيقي).. المؤلف يحل محل ابن عمه في هذين المنصبين.. مشاهير الموسيقين الذين زاملهم المؤلف.. ارنستو روسي العظيم يمثل في موسكو.. روسي يبكي جمهور موسكو.. فن روسي قدوة لكل ممثل. طرق تعليم التمثيل في معاهد التمثيل الروسية المختلفة.. لماذا نكلف طالب معهد التمثيل أو معهد الباليه نقودا فنحرم الموهوبين؟.. الفنان الروسي الخالد الذي أرسى قواعد فن التمثيل في روسيا الأستاذ م.س. شتشبكين.. طريقته في التعليم.. فيلوتوفا العظيمة تصف طريقة أستاذه العظيم.. الفنان سامارين وطريقته.. أثر الأستاذ في نفوس تلاميذه.. خطاب كله نصيحة ثمينة للممثلين كتبه شتشبكين إلى تلميذه شمسكي.. بعض الفنانين يشرحون تقاليد الفن الروسي.. ماذا كان يدرس طالب التمثيل... المؤلف ينتقد.. الفنان الأشهر فلاديمير نميروفتش دنشتكو.. أفة امتحانات الالتحاق بمعاهد التمثيل.. أفة التدريس بهذه المعاهد.. أيها الطالب، كن أنت نفسك، وحافظ على شخصيتك.

تحدث إلى عمي وابن عمي مرة فقالا:

"لكي يخلق الإنسان لنفسه مركزا في هذه الحياة فلابد له من أن يشغل نفسه بعمل ما من الأعمال الاجتماعية.. يجب عليك أن تصبح رئيس شرف بعض المدارس أو الملاجئ. أو أن تصبح عضوا في مجلس الدوما[1].. ومنذ هذه

([1]) البرلمان الروسي في ذلك الوقت (المترجم).

اللحظة بدأت اهتماماتي.

لقد ذهبت إلى بعض الاجتماعات وحاولت أن أبدو مهيب الطلعة، وقورا. مهتما بما يجري ثمة.

وتظاهرت باهتمامي الكبير بمسألة الصدارى والقبعات التي تصنع لعجائز سيدات الملجأ. ومدى التقدم الذي قطعته مدرستي وتكلمت عن بعض الطرق الغريبة التي اقترحتها (من عندياتي) للارتقاء بتعليم الأطفال في روسيا، في حين أنني كنت لا أعلم شيئا على الإطلاق في الموضوع الذي أتكلم فيه، بل لا أعلم ماذا كنت أقول.. وكل ما كنت أدريه هو أنني كنت أرسل حديثي بتصنع شديد وكلفة ظاهرة.. تماما كما يفعل الممثل الغشيم.. فإذا تكلم أحد بكلام لا أفهمه، وفي موضوع أعوص من أن يدركه عقلي، أبديت من الصمت وحسن الاستماع ما أتظاهر به أنني خبير بكل شيء، فهيم لكل ما يقال!

ولا أزيد في الفينة بعد الفينة على أن أقول: "أهم، أجل!" أقولها بهيئة الحاذق المدرك لدقائق الموضوع.

وتعلمت منذ ذلك الاجتماع كيف أصغى لأفكار الآخرين حتى أفهمها، وبعد ذلك (ألطشها) وأتشبث بها، وأدعى أنها أفكاري أنا. والظاهر أنني أتقنت لعب دوري لعبا عظيما لأن كل مؤسسة من مؤسسات المدينة الخيرية بدأت تنشد خدماتي وتحرص على إمدادها بآرائي!

ولم يكن لدي من الوقت ما أهتم فيه بكل صغيرة وكبيرة من شئون هذه المؤسسات.. لشد ما سئمت وتسرب إلى نفسي الملال، واستولى على شعور خبيث بأنني منهمك في أعمال عقيمة لا طائل وراءها. لقد كنت أحس بأنني لا أقوم بعملي الذي خلقت له ووجدت من أجله، ولم أستطع أن ألتمس مقنعا فيما أتولاه من تلك الأعمال التي لم تكن قط أعمالي! لقد كنت خلق لنفسي بهذه الأعمال العقيمة —بالنسبة إلى أنا فقط حياة لم يكن لي إليها حاجة على الإطلاق.. ومع هذا

فقد كانت اهتماماتي الجديدة تأخذ بخناقي أكثر فأكثر، ولم يكن في استطاعتي أن أتخلى عما اضطلعت بالقيام به من تلك الأعمال.. وما كان أسعد حظي أن جد حلا موفقا لتلك المشكلة.

كان ابن عمي مديرا عاملا شديد الخطر للجمعية الموسيقية الروسية والكنشر فتوار الروسي اللذين أسسهما نيكولاى روبنشتاين. وقد أجبر ابن عمي هذا على التخلي عن منصبه هذا لمن هو أعلى منه.. ولم يجدوا أحدا جديرا بهذا المنصب سواى.. سواى أنا! ولقد قبلت المنصب لا حبا فيه، ولكن لأجد الفرصة كي أتخلص من جميع اهتماماتي التافهة التي حدثتك عنها بحجة أنني لا أجد وقتا للتفرغ لتلك الاهتمامات. لقد كان من الأفضل أن أشغل نفسي ببعض الأعمال المسلية التي تقوم بها الأوساط الفنية بين قوم ظرفاء.. ذلك أولى بي من أن أقضي العمر في دور الملاجئ والمدارس التي لم تكن غريبة علي فحسب، بل كانت شيئا لا يطاق..

وكان الكنشر فتوار (المعهد الموسيقى) في ذلك مكانا يغشاه في الواقع عدد كبير من ظرفاء القوم وحسبك أن تعلم أنه كان من مساعدي في الإدارة المؤلف الموسيقى بترتشا بكوفسكى، والمؤلف وعازف البيان تانييف، ثم سرجى ترتياكوف أحد منشئ معرض ترتياكو فسكايا.. ثم الأساتذة الذين كانوا يعدون لنا فناني المستقبل من أمثال فاسيلى وسافونوف ممن ذاعت أسماؤهم في الدنيا بأسرها ولا سيما في أمريكا.

وقد زار موسكو في حوالي هذا الوقت ممثل المآسي العظيم أرنستو روسي، وقد عرض بعض مآسيه في المسرح الكبير تساعده فرقة من الدرجة الثانية.. وكان ذلك خلال الصيام الكبير بطوله.

وكان التمثيل باللغة الروسية في ذلك العهد ممنوعا خلال الصيام الكبير، وإن كان مسموحا بالتمثيل باللغات الأخرى وهذا يفسر مجئ روسي ليمثل في موسكو

في هذه المناسبة.

واشتريت التذاكر لحضور جميع حفلات روسي. والظاهرة أن أستاذي – القدر– لم يرسلني لأشهد هذه الحفلات كلها عبثا. لقد كان جميع الممثلين المعاصرين لروسي على عهد من دين المسرح بأن يدرسوا فن روسي وألا يكتفوا بمشاهدته فقط لقد كان مذهلا في لدونته وجمال إيقاعه، بصرف النظر عما يشتهر به من البعد عن الجمال والرقة. وهو لم يكن ممثلا من ممثلي الفطرة الفجة والمزاج الأولي الذي لم ينضج بعد مثل سالفيني وموخالوف، ذينك اللذين كانا من أرباب المسرح الجبابرة اليوم، ومن أقزامه المحقورين غدا، بل كان دائما من الممثلين الذين لا ترى في فنهم إلا كل حسن وكل كمال. لقد كان عبقريا في مهارته الفنية. والمهارة الفنية تستلزم موهبة خاصة بها، وهي في كثير من الأحيان ترتفع إلى مقام العبقرية.. وكان روسي من هذا القبيل.

وهذا لا يعني أن روسي لم يكن له مزاجه أو لم تكن له قدرته على التعبير الواضح الجلي، وقوته الداخلية العميقة في التأثير على متفرجيه.. بل عكس هذا تماما.. لقد كان على أوفى قسط، وأعظم درجة من هذا جميعا، وكم من مرة تهللنا طربا، ثم سكبنا الدموع مدرارا مشاركة له في بكائه وهو فوق المنصة.. غير أن هذه الدموع لم تكن تلك العبرات التي تنهمر من ينابيع الروح نتيجة لصدمة عضوية عارمة.. إن روسي لم يكن من الفجاجة في فنه بحيث يقع في هذه الغلطة. لقد كان روسي أعنف من أن يقاوم، لكنه كان يدين بصلابته تلك لمنطق انفعالاته وللخطة الهادفة الواضحة الغرض للدور الذي يلعبه ولاطمئنانه لما فسر به ذلك الدور، وإلى إيمانه بمهارته الفنية، وعظمة طرقه التأثيرية. لقد كنا حينما يمثل روسي لا يساورنا الشك في أنه سوف يملك علينا ألبابنا بسبب أصالته وصدق فنه، والفن الصادق يبهر النفس ويملك اللب دائما. لقد كان بسيطا سهلا تلك السهولة الممتنعة في كل من إلقائه وحركاته. ولقد رأيته أول ما رأيته في دور الملك لير. وأعترف أن أثره الأول في نفسي عندما ظهر على المسرح لم يكن أثرا محمودا. لقد كانت الناحية

الجمالية في أدواره جميعا شديدة الضعف على الدوام تقريبا. أنه كان لا يكاد يخصها بأي قدر من العناية بمظهره. فملابسه كملابس الأوبرا التافهة.. ولحيته المستعارة سيئة اللصق. ومكياجه قبيح بشع المنظر غير متقن الصنع.

والظاهر أن الفصل الأول من الرواية كان في نظره شيئا عاديا، ولهذا لم يكن يكشف لنا فيه عن شيء غير عادي، ومن ثمة كان المتفرج يجلس وكأنه يصغى إلى ممثل أجنبي اعتاد أن يسمعه وهو يمثل دورا في رواية بلغة أجنبية لا يفهم منها شيئا. ولكن الأستاذ العظيم المتمكن لا يكاد يزيدنا علما بفكرة دوره ويبسط أمامنا حدوده الروحية والمادية حتى يأخذ في النمو والاتساع والعمق، إلى أن يملأ أعيننا. وهكذا لا يفتأ روسي يقودنا فوق سلمه الروحي خطوة فخطوة ودرجة فدرجة حتى يبلغ بنا أقوى نقطة في الدور كله، وذلك في هدوء وتتابع منطقي، ودون أن تلقى بالتا إلى ما يجري حولنا.

لكنه وقد بلغ هذه النقطة يكون لم يعطنا الانفجارة الأخيرة لفطرته العظيمة التي تخلق الخوارق في قلوب الناس وأرواحهم غير أنه، وهو الرحيم بنفسه، العطوف عليها بوصفه ممثلا. يمضي بنا في كثير من الأحيان في طرق سهلة بسيطة، أو لعله يقدم لنا قطعة من الهراء، وهو يعلم أننا قد لا نلقي بالنا إليها، وذلك لأننا بعد الذي أرانا من عبقريته نستطيع نحن أن نتم ما بدا هو، ولأن القوة الدافعة التي أودعها فينا لا يمكن أن تمضي بنا إلا نحو الذرى الرفيعة الشريفة والذرى الرفيعة الشريفة فحسب، ودون أن يكون هو معنا. وهذه هي طريقة الغالبية من الممثلين العظماء، ولكن ليس جميعهم يبلغون من النجاح فيها ما يبلغه روسي، ذلك العبقري الذي لم يكن أحد يجاريه في فقراته الغنائية، ولا في مواقفه الغرامية، ولا في أوصافه الشاعرين. لقد كان يرى أن من حقه أن يتحدث ببساطة، وكان يعرف كيف السبيل إلى تلك البساطة الساحرة، وهذا هو الطراز كيف السبيل إلى تلك البساطة الساحرة، وهذا هو الطراز النادر بين الممثلين. لقد كان ذا صوت جميل جليل، وكانت له قدرة عجيبة في معالجته والتحكم فيه. وكان ذا نطق واضح

عادة، يزيده جمالا الترنيم الصحيح والتجويد في غير تحذلق. وكان قديرا على تطويع الكلمات تطويعا وصل به حدود الكمال حتى أصبح طبيعة ثانية فيه. بل إن طبيعته نفسها قد خلقت، أكثر ما خلقت، للانفعالات والتجارب الغنائية..

وكان هذا كله هو روسي بالرغم من أن مواهبه الجسمانية لم تكن من الطراز الأول. فقد كان قصير القامة، وكان يصبغ شاربه، وكانت يداه قصيرتين متكتلتين. ووجهه مجعد كثير الغضون، إلا أنه كان مع ذلك كله ذا عينين جميلتين صافيتين — عينين كانتا مرآة تنعكس فيها روحه. والظريف أن روسي وهو من وصفنا، وبالرغم أنه كان قد بلغ الستين، كان يلعب دور روميو! ولما أقعده عمره وحاله عن القيام بتمثيل ذلك الدور التمثيل الذي ينبغي له، كان إذا اضطر إلى تمثيله يعطيك صورة الدور الداخلية —أو قل الروحية— بما يقرب من الكمال بل بما هو الكمال نفسه.. لقد كان رسمه للدور رسما جريئا، رسما يكاد يكون تهورا واندفاعا. مثال ذلك: المشهد بين روميو والراهب، حيث نرى روسي يتمرغ على الأرض مما به من قنوط! ومن الذي يصنع هذا؟ أنه هذا الممثل العجوز ذو الكرش الصغير المستدير كالكرة! لكن هذا لم يكن ليدعو إلى الهزل أو اضحاك الناس، لأنه كان مما تطلبه الصورة الداخلية للدور، ويتطلب ذلك الخيط الصحيح الشائق النفساني للخلق الفني.. فإذا عرفنا تلك الفكرة العجيبة لم يسعنا إلا أن نعجب بروسي ونشاركه مشاعره.

وأنا أحاول أن أتذكر كيف كان الممثلون يتعلمون فنون المسرح معاهد التمثيل في ذلك الوقت. لقد كانوا يتبعون طرقا شتى. على أن الغالبية ممن كانوا يدعون أساتذة الفن المسرحي لم يكونوا إلا فئة من الدجالين —وبالأحرى من— البكاشين. كما هو شأنهم إلى اليوم. أما هذا العدد القليل من الممثلين البارزين فقد كانوا على إلمام ببعض الأسس المسرحية التي وصلوا إليها بأنفسهم، أو ورثوها عن الممثلين العظام في الأجيال السالفة. لكنهم جميعا كانوا يحرصون على الاحتفاظ بأسرار مهنتهم. وكانت طريقة كل منهم في الأداء وفي الخلق الفني لغزا من الألغاز التي تصحبه إلى مثواه في ظلمات قبره. لقد كان بعضهم يجيد وهو لا يدري ما انطوى

عليه من عبقرية، إنما هو كان يخلق ويجيد في الخلق والبديهة والفطرة، ودون أن يفطن إلى أنه يجيد ويخلق فنا رفيعا يعرضه على الناس. على أن بعض هؤلاء العباقرة كانوا يعرفون معرفة تامة ماذا يمثلون وكيف يمثلون ولماذا يمثلون، إلا أن هذا كان يبقى دائما سرهم المكنون وامتيازهم المسجل، الذي لا يمكن أن يباع للآخرين مهما بذلوا في سبيل الحصول عليه من ثمن. لقد كانوا يعلمون تلاميذهم تعليما حسنا، إلا أنهم لم يكونوا يفتحون أعينهم على سر المهنة وإن استطاعوا أن يفتحوا لو أرادوا.

لقد كان التعليم المسرح في زمن بعيد جدا أمرا في منتهى البساطة كما قيل لي. ثم من يدري؟ لعله كان مع هذا تعليما أصح وأسلم من هذا التعليم الذي يجري الآن.

"هل ترغب في أن تكون من رجال المسرح؟ أتريد أن تصبح ممثلا؟ إذن فعليك بالالتحاق بمدرسة الباليه، إذ لابد لك من أن تعلمك تلك المدرسة كيف تمشي. والمسرح بحاجة دائما إلى الذين يتقنون المشي وإن لم يتفوقوا في التمثيل.. أنه يحتاجهم إن لم يكن للرقص فلعمل المجاميع التي تمثل الزحام والجماهير، أو للقيام بتمثيل الخدم ورجال البلاط. أما إذا نجحنا في جعلك راقصا.. فبها! فإذا رأينا أنك ليس لديك استعداد للرقص، وإن كانت لك بعض المواهب التي ترشحك للعمل في الأوبرا أو في المسرح فسنرسل بك لتتلقى دروسا على مغن أو ممثل. فإذا لم تنجح في هذا أيضا، فعد إلينا.. وحسبك أن تمثل أدوار الخدم، أو أن تصبح عاملا من عمال المسرح أو موظفا إداريا فيه".

وترتيب الأمور على هذا النحو لا يمكن غير ذوي المواهب من الوصول إلى اعتلاء خشبة المسرح. وكان هذا هو ما ينبغي أن يكون. فإذا حرم الشخص من الموهبة أو من المقدرة وجب ألا يرى المسرح وجهه أبدا. والأمر يجري على غير ذلك في مدارسنا المسرحية النظامية اليوم، تلك المدارس التي لا تقبل إلا عددا

معينا ممن يستطيعون دفع مصروفاتها، وليس كل من يستطيع أن يدفع نقودا، شخصا ذا موهبة بحيث يصبح فنانا. وكان الواجب أن يكون الأمر خلاف هذا.. فالموهوبون فقط هم الذين ينبغي أن يلتحقوا بتلك المدارس كما يجب ألا يدفعوا نقودا حتى بفرض قدرتهم المالية على ذلك. ولماذا تكلفهم نقودا؟ إن الذين يدفعون هم أقل الناس موهبة، أو عديمو الموهبة على الإطلاق. ولكن القائمين على أمر تلك المدارس يقولون إن الذين يدفعون المصروفات هم الذين يحافظون على كيان المدارس من الناحية المادية.. إنهم هم الذين يدفعون رواتب الأساتذة كما يدفعون ثمن التدفئة والإنارة والإبحار. ولكي تخرج شخصا واحدا ذا موهبة فلابد أن تخدع مائة شخص ممن يدفعون ولا مواهب لهم.. وإذا لم توجد مثل هذه المساومات ما استطعنا أن ننشئ مدرسة واحدة للتمثيل في الوقت الحاضر[1].

والآن نتساءل: كيف كانوا يعلمون التمثيل فيما مضى؟ لقد كانوا يعلمون ذوي المواهب ممن يستحقون هذا التعليم فقط، ثم من كانوا يختارونهم من بين تلاميذ مدارس الباليه المسرحية.

وكان هؤلاء يرسلون، حين يتمون تعليمهم، ليثقفوا فنهم على أيدي خيرة الفنانين. ولقد كان فخر فننا القومي، الرجل العظيم الذي استطاع أن يهضم كل ما أسفرت عنه فنون المسرح الغربي، ثم يقيم عليه دعائم الفن المسرحي الروسي الصحيح وتقاليده القويمة، الرجل الخالد والفنان الذي أرسى قوانين الفن في روسيا: ميخائيل سميونوفتش شتشبكين.. كان هذا الرجل الخالد يحتضن هؤلاء التلاميذ ويخلطهم بأفراد أسرته، فكانوا يعيشون معه تحت سقف بيت واحد.. ولكن.. لا.. لأسكت أنا.. ولتتكلم إحدى تلميذاته عوضا عني.. إنها فنانة مشهورة من فنانات المسرح الامبراطوري الصغير، إنها الفنانة فيدوتوفا.

".. وإليك كيف كان أستاذنا الخالد الذي لن تمحي ذكراه من قلوبنا..

---

(1) كتب هذا الفصل قبل قيام الثورة الروسية (المترجم).

ميخائيل سميونوفتش شتشبكين يعلمني: لقد كنت أذهب إليه بمجرد أن يقبل الصيف وأصبح طليقة من سجن مدرستي، لأعيش معه تحت سقف منزله وكواحد من أهله. وكنت في كثير من الأحيان ألهو بلعب الكروكي مع غيري من الأطفال الآخرين حينما نسمع فجأة تلك الصيحة المدوية ترن في جنبات الحديقة كلها: "لوشنكا –آ–آ" لقد استيقظ الرجل العجوز وخرج إلى الحديقة في "روبه" وقد أمسك بغليونه الصغير بين شفتيهن وها هو ذا يدعوني لآخذ درسي. لا بأس، لا بأس.. إنني قد أغضب وأقذف إلى الأرض بمضرب الكروكي مما بي من الغيظ.. ولكن لابد من الذهاب يا والدي الصغير.. لابد من الذهاب، فمن المستحيل أن يعصى أحد ميخائيل سميونوفتش.. أما لماذا كان هذا مستحيلا.. فأنا نفسي لا أدري. لكن الذي أدريه أنه كان مستحيلا.. مستحيلا.. مستحيلا يا صديقي!.. وعلى هذا فلابد من الذهاب.. ثم الجلوس بين يدي الأستاذ بوجه عابس مقطب، والكتاب أمامي، وقد انصرفت عنه بجميع وجهي.

ويقول لي الرجل العجوز:

"افردي شفايفك (!) وانسي أنك زعلانة، واقرئي لي تلك الصفحة الصغيرة.. فإذا قرأتها جيدا فسأدعك تعودين إلى لعبك في الحال.. أما إذا لم تفعلي.. فمن فضلك لا تزلعي مني إذا ما احتجزتك حتى المساء.. أو إلى ما شاء الله.. حتى تقرئيها جيدا جدا!"

"ولكن يا سيدي ميخائيل سميونوفتش إني لا أستطيع الآن، دعني أقرأها فيما بعد.. وأنا مستعدة أن أقرأ لك عشر صفحات إذا شئت".

"هلمي.. هلمي فاقرئي الآن.. لقد تكلما بما فيه الكفاية.. خير لك أن تقرئي الآن وتوفري علي وعلى نفسك ما تضيعنيه من وقت ثمين"

"عال.. لا بأس من أن تبدأ القراءة.. وأؤكد لك أننا لن ننتفع بثمرة ما.. أي ثمرة على الإطلاق.. من تلك القراءة"

"هل جئت هنا لتتعلمي قراءة حروف الهجاء، أو لتتعلمي قراءة المقاطع؟ هيا.. اقرئي كما ينبغي أن تكون القراءة. إنك تعرفين معرفة تامة كيف تقرئين قراءة حسنة.

وأناضل ثم أناضل.. وأركز انتباهي في القراءة ما وسعني التركيز، غير أنني لا أستطيع طرد فكرة لعب الكروكي من ذهني.. فإذا أفلحت في ذلك آخر الأمر وأخذت أفكر بكل ما أستطيع من جهد في الدور الذي أمامي وماذا يشتمل عليه.. أحسست بأنني موشك أن أصل منه إلى ثمرة حقا.

وهنا يقول لي أستاذي العجوز:

"هذا جميل.. تستطيعين أن تذهبي إلى لعبك الآن يا صغيرتي الماهرة."

ولا أكاد أسمع ذلك حتى انطلق إلى لعبي على الفور حيث نأخذ، أنا والأطفال، في لعبنا من جديد، وحيث ترتفع الأصوات واللغط والضحك مرة أخرى.. ثم إذا صوت الرجل العوز يرتفع فجأة:

"لوشنكا آ– آ– آ" فأعود إليه حيث نرجع إلى القراءة عودا على بدء.. وهذا هو كيف كان أستاذي العجوز يعلمني وينمي في قوة الإرادة.. قوة الإرادة التي لابد منها للممثل.. إن أول واجبات الممثل هو أن يتعلم كيف يسيطر على إرادته"

وإليك حكاية ثانية سردتها على هذه التلميذة نفسها:

"وأخيرا ظهرت على المسرح للمرة الأولى في حياتي.. وكان هذا أشبه بتعميد الإنسان بالنار لا بالماء.. لقد كان المسرح يعج بالضجيج والتحايا، وكان الستار ينفتح ثم ينغلق ليعود فينفتح مرات ومرات.. وكنت واقفة مكاني مسمرة كالبلهاء.. لا أدري ماذا أصنع.. ثم فتح الله على فأومات إلى الجمهور محيية.. وأطلقت ساقي للريح لأختبئ وراء الكواليس.. ثم اضطررت إلى الخروج لتحية الجماهير مرة أخرى.. وفررت إلى الكواليس مرة ثانية.. وكان التعب قد نال مني أي منال.. التعب الشديد المنهك يا صديقي. ومع هذا فقد كانت روحي مغمورة في فيض من

الحرارة السعيدة.. حرارة البهجة والانشراح. فهل كان هذا كله لأنني أنا التي صنعت ذلك جميعا؟ لقد كان ميخائيل سميونوفتش نفسه يقف في الكواليس متكئا على عصاه وهو يبتسم. وكانت ابتسامته رقيقة تفيض عطفا.. أي عطف! وأنت لا يمكنك أن تحزر ماذا يعني أن نرى ميخائيل سميونوفتش مبتسما.. ولن يستطيع أن يعرف معنى هذه الابتسامة إلا الله.. وإلا نحن.. تلاميذه! لقد كنت أجري إلى حيث كان واقفا وراء الكواليس فيأخذني في حضن الوالد، ويمسح وجهي بمنديله، ثم يوسعني تقبيلا، ثم يربت على خدي، ويقول لي: "يدبعي يا تلميذتي الماهرة، بديع.. إن تعذيبي فيك وتعذيبك في طوال هذه الأيام لم يذهب عبثا.. هيا.. اذهبي وانحنى للجمهور الذي يمنحك إعجابه، ويصفق لك ويهتف باسمك.. اذهبي وخذي من جمهورك ما هو حقك.. خالصا لك."

وأعود إلى المسرح، وأتلفت في جميع جوانبه محيية، ثم أعود إلى الكواليس.

ثم يسود الصمت آخر الأمر.

ويناديني ميخائيل سميونوفتش قائلا:

"عال.. وها أنت تعودين إلى هنا يا عزيزتي. لماذا حياك الجمهور كل هذه التحيات؟ أتعلمين السبب؟ حسن.. أنا الذي أتولى الإجابة عنك. إن السبب هو وجهك هذا الصغير الجميل.. وليت شعري إذا كنت أنا الذي أقف مكانك لألعب ذلك الدور.. فماذا كان الجمهور يصنع بي؟"

فأسأله: "وماذا عساهم كانوا يصنعون بك؟"

ويقول لي: "أوه! لقد كانوا يندفعون نحوي ليزيلوني من فوق المسرح وليعطوني علقة طيبة.. لا تنسي ذلك.. تذكري أنك سوف يمكنك أن تذهبي من حين إلى حين لتتلقى تحياتهم.. وسوف نتكلم فيما بعد عن هذا.. أنت وأنا.. أن أمامنا حسابا لم نصفه بعد"

وبعد أن نجحت نجاحها الأول هذا، وحينما أصبحت بالفعل فنانة من فنانات المسرح الامبراطوري الصغير وأخذت تمثل رواياته القديمة مع فيدوتوفا ومن على شاكلتها، استمرت ترقص في الباليه.

وفنان آخر مشهور من فناني هذه الحقبة نفسها، يدعى سامارين، وقد مر بكل هذه التجارب تقريبا. وكان أول ظهور له على المسرح ظهورا ناجحا: وقد استخدمه المسرح الصغير رئيسا للممثلين الأحداث، فقام بأدوار كثيرة في روايات المسرح القديمة، ومع ذلك فقد استمر في القيام بدور الأسد الذي نفذ السهم في جسمه في قطعة باليه "القيصر كاندال". وكان هذا الفنان المشهور يتقن تمثيل الموت اتقانا لا يمكن أن يجاريه فيه أحد، ومن ثمة فلم تكن فرقة الباليه تستغنى عن اشتراكه معها لتمثيل هذا الدور فقط.

وكان رجال التعليم والإدارة في ذلك المسرح لا ينفكون يقولون: "دعوه يرقص، ويمثل قليلا.. لماذا ينفقون أوقاتهم في البطالة والكسل هؤلاء الممثلون الشباب؟ إنهم لا يزالون صغارا، وهم بحاجة إلى العمل المستمر، وإلا وقعوا في مشكلات لا طاقة لهم بها.. ليتمرنوا.. وليتمرنوا دائما."

على أنه كان ثمة طرق أخرى لتعليم التمثيل في هذا المسرح نفسه. وإليك كيف كان واحد من أعظم الموهوبين في المسرح الروسي يعالج ممثلا صغيرا، لكنه ممثل يشعر بأهمية (!) تخرج حديثا من مدرسة التمثيل والتحق بالمسرح. لقد كانا يمثلان معا في قطعة من الفودفيل ينحصر هدفها كلها في جعل الشاب يلقى بخطاب يكون سببا في تطور العقدة بأكملها. والممثل الشاب لا يلقى الخطاب حين يلقيه وكانه ألقاه بطريق الصدفة وبمحض الاتفاق، بل هو يلقيه وكأنه يفكر في الدافع له على هذا العمل.

ويقول الممثل الكبير لتلميذه الممثل الصغير:

"كلا.. ليس هكذا.. مرة أخرى.. ليس هكذا يجب أن يلقى الخطاب.. تذكر

كيف تلقى بخطاب غرامي كتبته إلى حبيبتك.. تذكر.. أراهن أنك لا تلقيه هكذا.. هيه.. ألقه!.. حسن.. هذا أفضل.. مرة أخرى! كلا.. هذا اردا."

وهو يظل مع تلميذه ساعات وساعات يعلمه كيف يلقى الخطاب بالطريقة التي يريدها.. بينما رجال الإدارة منتظرون بفارغ الصبر حتى يتمكن الممثل الصغير من إلقاء الخطاب بالطريقة الصحيحة.

ويتم إخراج قطعة الفودفيل، ويصبح رئيس الأحداث بالمسرح أكثر شعورا بأهميته وأشد ثقة بنفسه من ذي قبل. ويقول الممثل الأكبر سنا:

"إني متعمد أن ألقنه درسا.. ستفان يا عزيزي.. ناولني معطفي."

ثم يقول له أمام الملأ من الممثلين الآخرين، وفي صوت رقيق:

"وغطاءي حذائي الموضوعين هناك.. هاتهما.. لا تكن كسولا.. هاتهما للرجل العجوز.. هلم.. اجلس واربطهما لي.. حسن.. والآن تستطيع أن تنطلق!"

وكان أول ما يعلمه التلاميذ في تلك المدرسة منهاج كامل في الثقافة العامة وإن لم يتعمق الطلاب في كل مادة. وكان الذين يلقون المحاضرات في تاريخ الفنون نخبة من الأساتذة المشهورين في ذلك الوقت، كما كانت المناقشات تجرى بين الأساتذة وبين الطلاب بقصد تنمية مداركهم.

أما الدراسات الخاصة، ولا سيما فن المسرح، فقد كانت تجرى على المنوال الآتي:

ولنفرض أن الطالب لا يستطيع أن ينطق هذه الأحرف: س. خ. شتش.

عند ذلك يجلس المدرس أمام الطالب ثم يفتح فمه بقدر ما يستطيع، ويقول للطالب: "أنظر في فمي. إنك ترى ماذا يصنع لساني. إنه يستند إلى جذور أسناني العليا. واصنع مثل. انطق الحرف الفلاني. كرره عشر مرات. افتح فمك فتحة أوسع، ودعني أنظر إذا كنت تنطق هذا الحرف نطقا صحيحا.

ولقد أصبحت شديد الاقتناع، على ضوء تجاربي الشخصية أنه سيكون من الممكن، بعد أسبوع أو أسبوعين من التركيز والمرانة، تصحيح النطق الخاطئ لهذه الأحرف الساكنة، ومعرفة ما يجب عمله لكي تنطق نطقا صحيحا. لقد بلوت هذه الحالة نفسها، وأستطيع أن أؤكد أن النتائج كانت باهرة للغاية.

إن مدرسي الصوت من بين فناني الأوبرا هم الذين يقررون أصوات الطلبة المنتخبين من الوسط المسرحي، ثم يأتي مدرسو القطع الحماسية فيلزمونهم بقراءة أشعار من الوزن السداسي. وذلك بالطريقة الآتية تقريبا:

لنفرض أن المقطع الأول يضرب على النغمة "دو". وعندئذ يقرأ الطالب البيت بأجمعه من النغمة نفسها، ثم يقرأ البيت التالي من النغمة التالية لنغمة دو في السلم الموسيقى، والبيت الذي يليه من النغمة التي تليها.. وهكذا. ولا يمكن إنكار أن هذه الطريقة تطور الصوت، إلا أنها تحدث ضررا خطيرا. فتعود إلقاء الكلام دون احتفال بالمعنى ولمجرد التمرين الصوتي.. وليس بقصد التعبير عن المشاعر الداخلية والأفكار التي تخالج الذهن، وهذا قمين بكسر الصلة بين الروح والكلام، وبين الصوت والعاطفة، إن الكلمات جديرة بالحراسة. لأنها ثمينة كالجواهر!

لقد كانوا يدرسون النظم في فصول الأسلوب والتعبير ويتعلمون كيف يلقونه. وهنا كان يتوقف قدر كبير من النجاح في ذلك على المدرس نفسه. وأولئك الذين كانوا يغرمون بالأشجان الكاذبة التي يدعون ضرورتها للمأساة. كانوا يعلمون تلاميذهم التغني بالكلام، أما غيرهم ممن يفضلون أشجان الأعماق فكانوا يحاولون الوصول إلى البساطة والقوة بالتسرب إلى روح الشيء المقروء. ولا شك أن هذه الطريقة أشد عسرا من الطريقة السابقة بما لا يقاس، لكنها مع ذلك أقرب إلى الصدق والفن بما لا يقاس أيضا.

وشبيه بهذا دراسة فصل ما لتمثيله أمام الجمهور، أو لمجرد التمرين، أو لتقديمه في الحفلات المسائية المدرسية.

ووفقا لما يتحدث به المتحدثون، كان ميخائيل شتشبكين يستطيع التقرب إلى قلوب تلاميذه. والنظر في أغوار نفوسهم والسيطرة على عواطفهم، ومن هنا كانوا هم أيضا يفهمون في الحال ما يريده منهم. أما كيف كان يصنع هذا، فذاك هو اللغز الذي لم يقم على حله دليل، اللهم إلا هذه الخطابات القليلة التي كان يرسل بها إلى نخبة من أصدقائه أمثال شمسكي والكسندر شوبير وجوجول. وإليك هذه الفقرة التي نقتبسها لك من واحدة من تلك الخطابات، من رسالة بعث بها إلى شمسكي وذلك لأهميتها العملية العظيمة:

".. استفد من كل فرصة تتسنى لك، اكدح ونم مواهبك التي من الله بها عليك إلى أقصى ما تستطيع تلك المواهب أن تحتمل. وإياك أن تضيق بالنقد، بل اجتهد أن تنفذ إلى لباب ما يوجه إليك من نقد الناقدين لكي تقيم ما فيك من عوج، وتقبل النصيحة الخالصة التي تهديك سواء السبيل. واجعل الطبيعة على الدوام ملء ناظريك ونصب عينيك، وادخل كما يقولون في جلدة الدور الذي تلعبه، وادرس بيئته الاجتماعية وعناصره التربوية، وأفكاره الغريبة إذا وجدت به مثل تلك الأفكار، دراسة جيدة.. ثم لا تنس أن تدرس حياته الماضية.. أعني تاريخه.. فإذا فرغت من ذلك كله وثقفته، فلا يهمك أي المواقف تأخذ من الحياة لتضعها فوق المسرح، لأنك ستلعب على الدوام لعبا صحيحا لا يشوبه أي نقص. لقد يضعف تمثيلك أحيانا، وأحيانا يكون تمثيلك مرضيا إلى حد ما (وهذا يتوقف على حالتك الروحية) ولكنك سوف تمثل تمثيلا صحيحا ما دمت تتبع النصيحة التي قدمت إليك. ثم تذكر أن الكمال لله وحده.. وأنه ليس من نصيب أحد من الناس. لكنك إذا ما درست دراسة دائبة مبصرة فسوف تقترب من الكمال بالقدر الذي زودتك الطبيعة من المواهب والقدرات. وناشدتك الله ألا يدور بخلدك قط أن تمثل بقصد تسلية جمهورك وإدخال السرور على أنفسهم، ما دام التصور الصحيح الصادق للحياة هو مصدر كل من الأشياء المضحكة والأشياء الجدية. وصدقني أنك.. في بحر سنتين أو ثلاث سنين سوف ترى فرقا كبيرا في الطريقة التي تؤدي بها أدوارك ما دمت

سوف تستمع إلى نصائحي.. وأنه لن تمر سنة واحدة، ثم التي بعدها، ثم التي بعد هاتين، حتى ترى أنك قد أصبحت أكثر كمالا وأقرب إلى الطبيعة. فراقب نفسك ولا تقفل عيناك عن فنك، لأن واجبك أن تكون أنت نفسك أقسى نقادك، مهما كان جمهورك شديد الإعجاب بك، كبير الرضا عنك. ولا تنس أن جزاءك الذي يأتي من الداخل.. أي من أغوار روحك، خير وأفضل ألف مرة من الجزاء الذي تنبعث به أكف جمهورك بالتصفيق لك. واجتهد أن تظهر بين طبقات المجتمع بقدر ما يسمح لك وقتك.. أدرس الإنسان بين الجماهير.. في الكتل الشعبية.. ولا تدع حكاية ولا نادرة دون أن تستوعبها وتلقى بالك إليها، بذلك تقف دائما على الأسباب التي حدثت بمقتضاها الأشياء.. لا لشيء آخر. إن المجتمع.. هذا الكتاب الحي.. سوف يخدمك بدلا من أن تخدمك النظريات التي لم تقم بعد —وا أسفاه— في فننا المسرحي. من أجل هذا أوصيك بدراسة طبقات المجتمع كله، دون أن تتحامل على هذه أو تلك، أو تتحزب لهذه الطبقة دون الطبقة الأخرى.. وسترى أن كل طبقة منها فيها ما هو خير وفيها ما هو شر.. ما هو طيب، وما هو ردئ. إن هذا يتيح لك الفرصة في أثناء التمثيل لكي تعطي لك طبقة ما تستحق.. فإذا كنت تمثل شخصية مزارع فلن يمكنك أن تلقى بالك إلى الملذات الاجتماعية في حالة من البهجة القصوى، وإذا كنت تمثل شخصية أرستقراطية، فلن تزعق ولن تصيح، ولن تطوح بيديك إذا استحوذ عليك الغضب، كما يصح أن يفعل المزارع. إياك أن تعتبر نفسك فوق العمل الشاق أو أعلى من المواقف والدقائق التي تلاحظها في بحر الحياة. بل تذكر أك ملزم بدراستها والتمرس بها لكي تساعدك في مهنتك، وليس المطلوب أن تكون هي نفسها هدفا لك.. إنها تفيدك فقط حينما تكون قد وعيت هدفك في كل دور تقوم بتمثيله".

ولم يكن شتشبكين يظهر بنفسه على المسرح ليمثل دورا من الأدوار إلا في ظروف شاذة جدا، وذلك حينما لا يجد من بين تلاميذه من يفهم ما يتكلم هو عنه من الشعور المقصود والصورة المعنية والتأثير الداخلي.

فإذا فرغ الأستاذ من تمثيل الدور، تقدم التلميذ ليؤدي الدور، فإذا فرغ من أدائه أثنى عليه الأستاذ أو وجه إليه النقد الذي يستحق، وشرح له ما لابد منه من وجهات نظره. وهنا يصدر الحكم بنجاحه أو بسقوطه، فإذا كان ساقطا ذكرت له أسباب سقوطه، وبينت له النواحي الفنية التي لا يزال يفتقر إليها، وما لا يزال ينقصه مما يجب أن يعمل في سبيله جاهدا، وأيسر السبل التي تحقق له صالحه. وكان الثناء عليه يشجعه بالطبع، كما كانت الملاحظات الأخرى تهديه الطريق الصحيح، أما إذا كان ممن يزهيهم الثناء ويملؤهم كبرا وخيلاء فما أقل ما كان أساتذته يحفلون به، فهم رجال لا يحفلون بالمجاملة!

لقد كانوا يعلمون في الزمان الماضي!

ولم يمدنا ورثة هؤلاء الفنانين العظام وذراريهم إلا بالنذر اليسير من تقاليدهم تلك البسيطة غير المكتوبة وطرقهم البيداجوجية العالية. لقد حاول هؤلاء الوراث أن يسيروا على خطة أساتذتهم، واستطاع نفر منهم —وعلى رأسهم فيدوتوفا وزوجها فيدتوف، ونادجدا، ومادفيد بقاء وف.ن. ودافيدوف وغيرهم من الفنانين الموهوبين.. استطاعوا أن يشرحوا لنا الحقيقة الروحية لهذه التقاليد. أما غير هؤلاء ممن كانوا أقل موهبة فلم يفهموا عنهم إلا قشورا سطحية، ولم يتحدثوا إلا عن صورهم الخارجية، غافلين عن ذخائرهم الروحية الدفينة.

ثم غير هؤلاء وهؤلاء.. ممن كانوا لا يتحدثون إلا عن طريق التمثيل، وليس عن فن التمثيل في نفسه. لقد كان هؤلاء التافهون يقلدون الناحية الظاهرية من أسلوب شتشبكين.. ويعلمون تلاميذهم تلك القشور التي يزعمون أنها طريقته! لقد كان كل ما يعلمونه هو مجرد سلسلة طويلة من (العنيات!).. ثم لا يزالون بهؤلاء التلاميذ يعلمونهم كيف يمثلون أي دور يعهد به إليهم ليقوموا بتمثيله، شارحين لهم النتيجة التي يسفر عنها تمثيل الدور بالصورة التي يعطونها لهم. ومن ثمة فقد أخذت تقاليد شتشبكين تذوى وتتلاشى شيئا فشيئا حتى اختفت تماما من المأساة

ومن الملهاة ومن المسرح.. ومن المدرسة أيضا.

لقد كانوا في زمننا.. وبالأحرى حينما كنا لا نزال تلاميذ بعد، يحتمون أن يدرس طلبة التمثيل منهجا كاملا من الثقافة العامة، كما أدخلوا في المنهاج الدراسي مواد كثيرة ذات طبيعة عامة علمت على رفع مستوى الذكاء العام بين الممثلين بدرجة كبيرة. إلا أن ذوي المواهب النادرة كانوا لا يظهروا إلا نادرا ولعل السبب في هذا عدم قدرتهم على استساغة هذا النظم –أو الرجيم– المدرسي الجاف.

وكان التلاميذ يتعلمون القراءة والتمثيل على ضوء تعليمات يلقونونها. ومن ثمة كان أول ما يتعلمه التلميذ هو كيف يحاكي أساتذته. وكان التلاميذ يقرأون قراءة جد صحيحة، بحيث لا يغفلون علامات الترقيم والوقفات المختلفة، مترسمين ما تقضي به قواعد اللغة، وكلهم نسخة واحدة في مظهرهم وحركاتهم كأنهم بدلة بوليس أو بزة جندي.. صورة واحدة تخفي تحتها حقيقة الإنسان الداخلية.. إن الشاعر لم ينظم قصائده لهذا الغرض مطلقا.. وهو لم يتحدث عن هذا الذي نرى ونسمع في تلك القصائد على الإطلاق.. وهو لم يكن يبالى بأن يعرف ماذا يقول لنا القراء إذا تلو أشعاره من فوق منصة الجوقة الموسيقية.. وأنا أعرف بعض المدرسين الذين كانوا يعلمون تلاميذهم على النسق التالي:

"اجعل صوتك حادا واقرأ.. اجهد نفسك. ليكن صوتك غليظا. اقرأ كما يحلو لك!"

فما هذا..؟

وفي مدرسة أخرى، دخل أحد المدرسين المشهورين وراء الكواليس وائجه إلى الممثل الذي كان أحد تلاميذه.. اتجه إليه وقد بدأ الاستياء الشديد على وجهه، وكان الممثل قد فرغ من إلقاء مقطوعة شعرية، وكنت أنا حاضرا هذه المهزلة.. فقال له:

"ما هذا؟ إنك لم تحرك رأسك على الإطلاق.. إن الإنسان حينما يتحدث فهو

لا يكف عن تحريك رأسه!"

ولابد هنا من شرح مبدا تحريك الرأس، هذا الذي يوصى به الأستاذ، ومن أين نشأ. لقد كان يوجد في ذلك العهد ممثل جيد أصاب قدرا كبيرا من النجاح، وكان له مقلدون كثيرون. وكانت سقطته الوحيدة أنه كان كثير التحريك لرأسه. ومن عجب أن تلاميذه لم يأخذوا عنه غير سقطته الرخيصة تلك.. لقد كانوا يغفلون جميع مواهب الرجل العجيبة وفنه العظيم، ولا يقلدون منه إلا تحريك رأسه. وكانت فصول بأكملها يتخرج طلابها من مدرستهم التمثيلية وليس لهم من فن أستاذهم إلا تلك الرؤوس المتحركة!.

وكان مطلوبا من التلاميذ باختصار أن يقلدوا أساتذتهم تقليدا تاما. وقد قلدوهم بالفعل، لكنهم قلدوهم تقليدا رديئا لافتقارهم إلى المواهب وإلى الصنعة الفنية، ولو قد سمح لهم بأن يكون تقليدهم إياهم وفق طريقتهم الخاصة لأمكن أن يقلدوهم تقليدا حسنا. ولعل هذا التقليد الحسن لم يكن إلا تقليد حسنا. ولعل هذا التقليد الحسن لم يكن إلا تقليدا غير صحيح. إلا أنه على كل حال، كان يمكن أن يكون أمينا وصادقا وطبيعيا، وكان يمكن للإنسان أن يطمئن إليهم. إن الإنسان يستطيع أن يأتي بالكثير في عالم الغد.. إنه يستطيع أن يمشي على يديه، إلا أنه ينبغي أن يقوم بذلك بطريقة فنية وبصورة مقنعة. ولنتذكر ما كتبه شتشبكين في رسالته: "إنه لا يهم أن تمثل تمثيلا حسنا أو تمثيلا رديئا.. بل المهم أن تمثل تمثيلا صادقا"..

إلا أنني أرى أنه بالرغم من نواحي النقص هذه.. التي كانت تصحب طريقة الإنتاج الإجمالي للفن المسرحي في روسيا، فقد كانت روح شتشبكين لا يزال لها خطرها في المدارس والمسارح، وقد وصلت إلينا، ولو في صورة شاحبة، وهي تكاد تلفظ أنفاسها، في أعمال أفراد من الأساتذة الموهوبين.

وفي هذه الحقنة ظهر في آفاق الحياة المدرسة فلاديمير نميروفتش دنشنكو،

الذي كان يقوم بالتدريس في مدرسة الفنون المسرحية تحت إشراف "جمعية موسكو لمحبي الطرب والموسيقا".. ولكني أدع الكلام على هذه الجمعية الآن.

لقد كانت مدرسة الفنون المسرحي التي سمح لي بالالتحاق بها أحسن قليلا من المدارس الأخرى، وذلك لأنها أنشئت بواسطة "دار شتشبكين نفسه" كما كان يلقب "المسرح الصغير الأمبراطوري".

كان عدد كبير من الفنانين وغير الفنانين والمربين والموظفين الذين لا شأن لهم بالفن مهما كان نوعه يجلسون حول منضدة كبيرة مغطاة بالجوخ الأخضر. وكان يقررون بأغلبية الأصوات وبعد قراءة واحدة سطحية سريعة خالية من الأمعان لبعض الأشعار مصير أولئك الموهوبين وغير الموهوبين من بلداء الإفهام ممن كانوا يقومون بامتحانهم. ونستطيع أنت إذا قارنت بين هذه الطريقة والطريقة التي كانوا يتبعونها في المسرح القديم لكي تدرك الفارق العظيم. وأنا أعلم بحكم السنين الطويلة من التجربة أن أولئك الذين نجحوا في تلك الامتحانات التي طارت لها ألوانهم وانخلعت قلوبهم لم يحققوا إلا نادرا الآمال التي كانت بلادهم تضعها فيهم. فالشخص ذو المظهر الجميل الرائع، والذي ليس له إلا قليل من التجربة المسرحية في أوساط الهواة وجماعات الطرب يجد من اليسير عليه أن يخدع أعظم الأساتذة تجربة خلال فترة قصيرة من الامتحان، وبخاصة حينما يريد الأستاذ الممتحن أن يجد في كل وجه جديد آثار لقية حقيقية أو موهبة لا شك فيها. إنه يصنع كل ما في مقدوره لييسر الأمور على نفسه وعلى غيره. واكتشاف الموهبة الجديدة شيء يشيع السرور في النفس، ولعل المباهاة باكتشاف طالب موهوب أكثر انبعاثا للرضا في النفوس. فالموهبة الحقة تكون مدفونة في أعمق أعماق الروح، وليس من اليسير إغراؤها بالخروج من مكمنها. وهذا هو السبب في أن الفنانين ذوي الشهرة اليوم كانوا أبعد من أن يكونوا الأوائل في امتحانات الالتحاق بمعاهد التمثيل. بل كثير منهم مثل أورلنيف وكنبر **Knipper** قد رسبوا في امتحان الالتحاق بواحد من أحسن معاهدنا المسرحية.

وأنا نفسي، وأنا من مثلت بالفعل حقبة طويلة بوصفي هاويا، لم أنجح في امتحان الالتحاق إلا بفضل شهرتي. ولعل كلا من الأساتذة الذين قاموا بامتحاني كان يقول في نفسه: "طبعا ليس هذا هو ما نريد بالضبط. إنه لا يصلح على الإطلاق. لكنه شخص.. طول وصوت وجسم! ونحن لا يتوفر لنا هذا كله في المسرح إلا نادرا.."

أضف إلى هذا أنني كنت أعرف ممثلة من ممثلات المسارح الامبراطورية. اسمها: جليكيريا فيدوتوفا، وكانت من هيئة الممتحنين، وكنت طالما أتردد على منزلها لصداقة كانت تربطني بابنها الذي كان طالبا ومن عشاق المسرح ومجنونا بالمسرحية الجدية بخاصة. وقد قبلت بالمعهد بالرغم من قراءتي الرديئة، فوجدت نفسي طالبا عملاقا بين طلبة أصغر مني بكثير. لقد كان منهم طلبة وطالبات لا تزيد سنهم على خمس عشرة سنة، بينما كنت أنا أحد أصحاب المصانع، وأحد مديري الجمعية الموسيقية ورئيس عدد كبير من المؤسسات الخيرية. ولقد كان الفارق بيننا وبين اتجاهاتنا في الحياة فارقا أعظم من أن أتصوره كلما تنقلت في هذه الجهات الكبيرة ثم جلست بين هؤلاء العيال!

ولم أكن بحاجة إلى الموضوعات التي تدور حول الثقافة العامة إذ كنت قد وعيت الكثير منها منذ زمان مضى، ولم يكن في مستطاعي أن أحضر محاضرات تاريخ المسرح والفن ودروس الملابس والعادات لعدم اتساع وقتي لذلك كله. غير أنني كنت أنفلت من مكتب أعمالي بحجة من الحجج الواهية لكي أحضر حصص الفصول الخاصة بدراسة المسرحية أو أشهد تجارب الروايات التي يعدها المعهد.

لقد كان الأساتذة العلماء يشحنون رؤوسنا بمختلف أنواع المعلومات عن المسرحية التي نقوم بقراءتها. وكان هذا يثير فينا كوامن التفكير، إلا أن عواطفنا كانت تظل هامدة خامدة. إنهم كانوا يحدثوننا حديثا خلابا وبطريقة لوذعية عن المسرحية ومم تركب والغايات التي تهدف إليها، أما كيف تمثل المسرحية والطرق

التي نحقق بها تلك الغايات فلم يكونوا يحدثوننا بشيء من ذاك. وكانوا يعلموننا جماعات أو أفرادا كيف نمثل دورا بعينه، وخطوة فخطوة.. أما مهنتنا نفسها فلم يكونوا يعلموننا منها شيئا. وكنا نحن نشعر بأننا نفتقد الأسس التي تقوم عليها تلك المهنة، والمنهاج الذي يجمع أطراف فن التمثيل. لقد كانوا يعلموننا طرقا عملية من غير أن يجمع هذه الطرق نسق علمي أو أساس من معرفة أو قواعد أصولية. ولم يكن هذا الذي يعلمونه هو ما أريده وأطمح إليه، وما التحقت بالمعهد من أجله. لذلك شعرت بأنني أشبه بقطعة من العجين يصنعون منها رغيفا له طعمه المحدد ومظهره المحدد أيضا. ومن هنا أخذت تزعجني تلك الفكرة التي كانت تزعج بقية التلاميذ وهي أن هذا المعهد قد لا يفلح في شيء إلا في تجريدي من شخصيتي ومسح هذه الشخصية، مهما بلغت هذه الشخصية من الرواءة! ومنذ ذلك الوقت وأنا لا أفكر إلا في شيء واحد، وشيء واحد فحسب.. ذاك أن أكون أنا نفسي! أن حافظ على استقلالي، وأن أكون الذات التي في وسعي أن أكون، والتي يجب أن أكون وفق طبيعتي وفطرتي؟ أن أكون شيئا لا أستطيع أنا، ولا يستطيع الأساتذة أنفسهم أن يعلموني منه شيئا.. بل الطبيعة نفسها والزمن ذاته هما اللذان يعلمانني منه كل شيء! أضف إلى ذلك جميعه صعوبة المحافظة على حضوري بالمعهد، بل استحالة ذلك بصفة منتظمة دقيقة بالنسبة إلي ما لدي من أعمال في المصنع وأعمالي المكتبية الأخرى. ومن هنا أخذت التقارير تتوالى عن عدم انتظامي في الحضور، كما أخذت نكات زملائي تلاميذ المدرسة تستهدفني.. وما كانوا يلمزونني به مما ينالني من ترضيات –لم يكونوا ينالون منها شيئا– مكافأة لي على عدم انتظامي.. إلى آخر ما يشبه ذلك وما لم تعد نفسي تطيقه.. فانقطعت عن المعهد، ولما انتظم فيه أكثر من ثلاثة أسابيع، ومن يدري.. فربما كان انقطاع جليكيريا فيدوتوفا عن التدريس بالمعهد في حوالي هذه الحقبة من أسباب انقطاعي أنا أيضا.. ألم ألتحق بالمعهد من أجلها هي!

الفصل التاسع

المسرح الصغير

المسرح الأمبراطوري الصغير كعبة الفن المسرحي في ذلك العصر. فضل هذا المسرح على المؤلف.. فرقة الممثلين الشباب وطريقتهم.. مهما تغيرت الطرق فالبقاء للأصلح.. فرقة فولكوف في عهد كاترين ثم فرقة شتشبكين.. بعض الممثلين الروس الخالدين ولمحة من طريقة كل منهم.. الممثلة ميدفيديفا أستاذة المؤلف.. بين الباليه والمسرح.. الممثل الذي يشغل نسه عما فوق الممثل لن ينجح أبدا.. الفن أخلاق، لا عشق ولا هوى.. الباليه فن قد يستغرق العمر كله دراسة وثقافة.. منصة الباليه جنة مسحورة.. يجب أن يدرس الممثلون فنون الباليه للحصول على الحركات الرشيقة الإنسيابية.. المؤلف في دنيا الحب والفن.

لم أكد أدرك ما للفن المسرحي من سجايا عليا. وأقف على دقائق مشكلاته، وألمس ما في دراسته من صعاب، حتى كرست لي كل وقتي وجميع أفكاري، وضحيت في سبيله بالذي ملكت يدي، وكان محراب هذا الفن في ذلك الوقت هو مسرحنا المحبوب: "المسرح الامبراطوري الصغير" الذي كان يلقب باسم: "دار شتشبكين" على نحو ما كانت الكوميدي فرانسيز تلقبك "دار موليير" وتعاليم شتشبكين لا تزال تحيا إلى اليوم بين جدران هذا المسرح، تلك التعاليم المذهلة في بساطتها، العجيبة في صدقها الفني –لقد كانت تلمس ثمة الجو الحقيقي للفن..

الجو الذي كان ينشر حولك روحا يرفرف بأجنحته.. روحا شاملا، حرا، فيه ذوق وفيه إبداع، أعظم مما يستطيع أي سجن مما يسمونه معهدا أكاديميا أن يفعل. إن في وسعي أن أؤكد مباهيا بأنني طقيت جميع تعليمي في هذا "المسرح

الصغير" ولم أتلق منه شيئا في "الجمنازيا" لقد أعددت نفسي لكل حفلة من حفلاتي التمثيلية من عشاق التمثيل الشباب كانوا يقومون بقراءة كل رواية يخرجها المسرح قراءة عامة علنية، وكانوا يدرسون كل ما كتب عن هذه الرواية، ثم يكونون عنها أرائهم الشخصية، ويذهبون بعد ذلك بوصفهم فرقة وليس بوصفهم أفرادا، إلى المسرح، وبعد التمثيل يخلون إلى أنفسهم للقيام بسلسلة من المناقشات، وتبادل الأفكار والانطباعات ثم يقررون ما تنتهي إليه تقديراتهم للرواية. فإذا فرغوا من ذلك عادوا إلى مشاهدة الرواية مرة أخرى، ثم خلوا لكي ينظروا فيها من جديد.

وكانت هذه المناقشات تدل في كثير من الأحيان على جهلنا –نحن التلاميذ، أو الممثلين الشباب –بمشكلات الفن والمعرفة المختلفة. وكنا نحاول تقويم جهلنا بعمل أبحاث طويلة وعقد محاضرات لا عدد لها. ومن هنا أصبح المسرح الصغير هو ضابط القوى الذي يهيمن على الجانب الروحي والجانب الذهني في حياتنا كلها. أضف إلى إعجابنا ذاك بالمسرح الصغير تاليهنا لأشخاص ممثليه وممثلاته، وإن كانت المعبودة العامة في نظرنا هي فخر المسرح الروسي كله: ماريا نيكولايفنا برمولوفا، تلك التي لا يزال الله سبحانه يمد لنا في عمرها إلى اليوم. والتي سنتكلم عنها فيما بعد. وبوصفي واحدا ممن يعتبرون أنفسهم ورثة شتشبكين فإني أسمح لنفسي بالتكلم قليلا عن "داره"..

أن ألمح صفحات في كتاب: "المسرح الصغير" كتبت في زمان غير زماني. إلا أنني مع ذاك ما زلت أستطيع تذكر الفصول المجيدة من هذا الكتاب مسجلة ومروية.

لقد رأيت فناني "المسرح الصغير" المدهشين، الذين لم يجد الزمان بمثلهم، وهم في عظمتهم التامة ومجدهم الكامل. وإذا كنت قد أصبت من المتعة بمشاهدة الأوبرا الإيطالية في طفولتي ما لم يشهد مثله طفل في مثل سني، فقد أصبت من المتعة بمشاهدة المسرح الصغير في شيبتي ما لم يشهد مثله شاب في سن

الشباب. وليت شعري كيف أمكن أن تظل صفحات الفن الناصعة هذه سرا من الأسرار التي لم تدرك كنهها أوربا، تلك القارة التي كانت تنظر إلينا في ذلك الزمن نظرة استعلاء وأمريكا التي لم يكن يعجبها شيء في روسيا!! إن هذه الفترات في تاريخ حياة مسرحنا يمكن أن تقارن مقارنة مشرفة بمسرح موليير وشيكسبير، وجولدوني، وجوزي، وشرودر، وجوته، وشيلرر ومسرح فيمار. لقد كنا في ذلك العهد نخلق مدرستنا التمثيلية الخاصة بنا، وممثلينا الروس الأصليين، وكتابنا وشعراءنا المسرحيين أمثال بوشكين ولورمنتوف وجوجول وويبوبيدوف وأوستروفسكي وترجنيف وبسمسكي وتشرنيشفكسي وغيرهم وغيرهم ممن لا يحصى عددهم.

وهل لاحظت قط أنه قد تعبر المسرح فترات طويلة من الجمود والظلمة التي تشبه سكتة الموت، لا يلمع في أفقا كتاب ذوو مواهب، ولا يظهر فيها ممثلون نوابغ، ولا مديرون عبقريون؟ ثم تنتفض الطبيعة فجأة فإذا بشجرتها اليابسة تخضل فجأة، وإذا هي تتفتح عن أزاهير فرقة كاملة من الممثلين العظماء الذين تهيئ لهم تلك الطبيعة نفسها كاتبا موهوبا ومخرجا أصيلا.. وإذا هؤلاء يحققون المعجزة ويخلقون العجينة وإذا أنت تلقاء ذروة ذهبية من ذرى المسرح! ثم لا تكتفي الطبيعة بذلك، بل هي تتأنق فتخلق في الناحية الأخرى جماعة تحاول جهدها في مقاومة الفرقة الأولى بل القضاء عليها لا بالحقد والحسد، ولكن بفن طريف غض لا يبعد أن يكون فنا أرقى وأكثر جدة من فن الفرقة العجيبة الأولى.

ولكن مهما تغيرت (المودات!) والطرز، فالبقاء للأصلح.

وقد كانت هذه الحال في عصر شيكسبير وبتى جونسون، وعصر موليير و...! لقد نسيت اسم ذلك الممثل الذي كان منافسا عاتيا لموليير، ومات على المسرح بالسكتة القلبية.

ثم يظهر بعد ذلك امتداد لهؤلاء الرجال العظماء الذين خلقوا الذروة الذهبية..

جيل جديد يحمل راية تقاليدهم ويوصلونها إلى الجيل الذي بعدهم. إلا أن التقاليد مخلوق متقلب. إنها تتحول وتتخذ أشكالا جديدة غريبة، وهي أشبه بعصفور مترلنك الأزرق.. ثم تصبح حرفة وصنعة يد، بعد أن كانت فنا.. ثم لا يبقى منها إلا بذرة.. بذرة واحدة.. تكمن حياة المسرح في أعماقها حتى يتاح لها جيل جديد من شباب المسرح فيتلقفها، ويزرعها في أرضه، فلا تلبث أن تؤتى أكلها الجديد الذي يخلد ويحقق الذروة الذهبية مرة ثانية.. ثم تكون الدورة.. وتنتقل الراية إلى جيل يحملها إلى الجيل الذي بعده.. وتضيع معظم الثمرات في الطريق.. ولا يبقى من الكنز إلا بذرة.. بذرة واحدة صغيرة قد تجد طريقها إلى كهف هذه الدنيا.. الكهف الذي يدخر فيه فن المسرح كنوزه لدين الفن الإنساني العظيم في المستقبل.

وقد كان للمسرح الروسي فرقه الموهوبة التي تشبه تلك الفرق.. لقد كانت له فرقة فولكوف في عهد كاترين العظيمة وفرقة شتشبكين في القرن الماضي. وقد خلقت الطبيعة فرقة بأكملها من العبقريات والمواهب الروسية، بدأت بالخادل شتشبكين نفسه.. لقد كان ثمة ممثل المآسى العظيم موتشار موتشالوف، ومنافسه الكبير كاراتيجين، ثم آل سادوفسكي، كوسيشر كايا، وريازا نتزيفا، وجيفوكيني، وأكيموفا، ثم آل فاسيلييف، ثم ماتينوف العظيم، وساموبلوف وفارلاموف، وداقيدوف، وسافينا، وستريبيتوفا.. إلخ.. إلخ.. إن جميع هؤلاء الفنانين قد خلقوا أنفسهم بالبصيرة الفذة والوجدان الصافي. ومنهم من كان في أول أمره عبدا رقيقا أميا لا يدري ما الكتابة أو القراءة مثل شتشبكين وسامارين.. اللذين أقبلا على التعليم ثم التهام ما في الكتب حتى أصبحا في عداد جوجول وبيلنسكى واكساكوف وترجنيف ودستوئفسكي.. بل من أصدقائهم المقربين.

إنني لا أزال أذكر سادفسكي العجوز المشهور، الذي لم أره إلا مرة واحدة، ومرة واحدة فحسب، في أبان طفولتي. لقد كان يلعب في فصل من فصول الفودفيل، كان لا يكاد يقول فيه شيئا. وكان الدور لا يزيد في حملته على أن سادفسكي كان يتأهب لأن يقول شيئا على قدر من الأهمية.. ثم إذا هو، وقد

أوشك أن يقول هذا الشيء، يتوقف عن الكلام فجأة لكي يبحث باهتمام في كثير من الدروب عن شعرة تسربت إلى فمه من فردة ياقته.. تلك الشعرة الخبيثة التي لم تسمح له بإتمام جملته. وكان يقف بعد ذلك مدة طويلة وهو يحرك لسانه محاولا أن ينزع الشعر بأصابعه.. بينما تظل الجملة الحائرة معلقة في فمه.. كالشعرة نفسها.. لا يستطيع أن يتمها. وكانت هذه القطعة من التهريج التمثيلي، التي لا قصد منها إلا ملء فراغ دور سادفسكي، تؤدي أداء رائعا، ويتكرر أداؤها أداء خلابا لولاه لما بقيت حية في ذاكرتي هكذا خلال هذه العشرات من السنين التي غبرت منذ أن شاهدت سادفسكي وهو يقوم بها.

كذلك لم تقع عيني، في عهد طفولتي، إلا مرة واحدة على الممثل ذي الجسم الضخم الذي يلفت النظر: فاسيلى جيفوكيني تلدني (!). وأنها أصرت على ألا تفوتني رؤيته، وإن كنت لا وأذكر أنهم كانوا يقولون أنهم إنما أخذوني لرؤيته لسبب عجيب حقا، هو أن السيدة والدتي المحترمة كانت قد سحرها تمثيل هذا الرجل حينما كانت حاملا بي (!) وعلى وشك أن أزال في بطنها، خوفا من أن يموتن لكبر سنه.. فلا أراه أبدا!

بل سمعتهم يقولون أنني في الأيام الأولى من حياتي (على هذا الكوكب!) كان لي وجه يذكر السيدة الوالدة المحترمة بوجه جيفوكيني. وأتذكر أن جيفوكيني خرج من داخل المسرح ووقف أمام الستار عند الأضواء الأرضية ثم حيا المتفرجين باسمه هو، فرد عليه المتفرجون ردا حماسيا، ورحبوا به ترحيبا حارا.. جعله ينزل فيندمج فيهم.. ثم عاد إلى المنصة ليبدأ التمثيل. وهذا العمل الذي يبدو عملا غير حائز، ويستحيل أن يصدر عن مسرح جسدي، لم يكن عرف ذلك العهد ينكره على ممثل من طراز جيفوكيني، لمناسبته له من الوجه الفردية، ولشخصيته الفنية الشاذة الغريبة الأطوار غرابة كان لها شأن أي شأن في قلوب الجماهير في ذلك التاريخ. لقد كان فؤاد كل متفرج من المتفرجين بعد أن يندمج جيفوكيني وسطهم على هذه الصورة، يفيض بالمحبة والرضا. وكانت الجماهير تثير عاصفة أخرى من

التحية الحارة لجيفوكيني لأنه كان.. جيفوكيني!! ولأنه كان في نفس الوقت معنا!! ولأنه كان يعطينا لحظات عجيبة لا شبيه لها من السعادة الحقة التي تبقى في طوايا نفوسنا أبد الدهر وطول حياتنا، ولأنه كان على الدوام (مصحصحا!) سعيد المزاج ذا مقلة لا تنام.. وأخيرا.. لأن كل إنسان في روسيا كان يحبه!!

ولكن جيفوكيني هذا، كان بوسعه أن يكون جادا جدا مفجعا في أشد أجزاء أدواره المضحكة، بل الهازلة، اضحاكا للناس لقد كان يعرف السر في جعل الجد أمرا مضحكا. ومن أشق الأشياء على القلم مهما كان ساحر البيان متدفق الأسلوب أن يصف وجه هذا (الكوميديان) أو حركات هذا الوجه الإيمائية.. لقد كان رجلا خلابا قبيح الهيئة يود المتفرج عليه أن يغمره بالقبل، وأن يربت على جسمه كله، وأن يحبه من صميم فؤاده! إن لطفه وفرحه فوق المسرح لم يكونا شيئا بسيطا سهلا فحسب، بل لقد كان شيئا يشمل الدنيا جميعا، ويفيض على الموجودين بشراء وبشاشة ومحبة! فإذا بدأت إمارات الأسى تبدو عليه بجد، وإذا أخذ يتحرك هنا وهناك فوق المنصة، ويستغيث ويتوسل بكل ما فيه من حرارة وموهبة، رأيته مضحكا هذا الإضحكاك الذي لا يطاق، لأنه يغلق القلب في صورة الجد التي يستجيب بها لكل همسة وكل هنة تافهة من الهنات التي تجري حوله. ولقد كان كذلك واحدا من أولئك الذين يستطيعون أن يخلقوا عالم المهزلة –الفارس– فنا خالدا لا يمكن أن ينسى!

أما العبقري الثالث الذي ما زلت أتذكره جيدا منذ عهد الطفولة فهو الممثل النابغة شومسكي. وإني لأتساءل اليوم: بمن يا ترى من دهاقين التمثيل المشهورين في العالم أجمع يمكن مقارنة هذا الفنان؟ لعل أحسن من يمكن مقارنته به هو الممثل كوكلان، وذلك من حيث مهارته الفنية، ومن حيث تصويره البارع للدور، ولمساته النهائية له. وكان شومسكي يمتاز دائما بالإخلاص لفنه. لقد كان في إمكانه أن يبز أي ممثل فرنسي. ولم يكن يقتصر على التمثيل في الملاهي فقط، بل كان يجيد التمثيل في المآسي أيضا، وكان هنا أيضا لا تزايله رهافة ذوقه ولا مهارة

فنه ولا مظهره الأرستقراطي الرائع.

وقد كان سامارين في شبابه ممثلا (عيوقا) أو قل (غندورا!) يجيد تمثيل الأدوار الفرنسية، ثم صار في رجولته ممثلا مثاليا في أداء الأدوار الأرستقراطية التي كان يخلب فيها الألباب بحسنه البض، وصوته ومنطقه النادرين، وبرشاقة حركاته التي لا تتيسر لممثلين كثيرين، ثم فطرته العظيمة ومزاجه الصافي.

ولن أنسى الرشيقة ميدفيديفا، لا بوصفها ممثلة صناع فحسب، ولكن كإنسانية ظريفة استطاعت أن تعلم نفسها بنفسها. لقد كانت إلى حدا ما أستاذتي، وكان لها على تاثير لا يجارى. وكانوا يعدونها في شبابها الأول ممثلة ضرورة، للقيام بأدوار الصغار، إلا أنها لم تلبث حين شبت أن تفتحت أزاهر براعاتها فوق المسرح، تلك البراعات التي حبتها بها الطبيعة –براعات تمثيل الطرز– كما وجدت في نفسها هذا اللون البراق الذي ساعدها في أداء أدوارها بطريقة مثلى.. طريقة تخلد ذكراها في روع من يراها فلا ينساها أبدا. لقد كانت ممثلة طرز بطريق الإلهام. بل لقد كانت في حياتها الخاصة نفسها لا تستطيع أن تعيش ساعة واحدة دون أن تشخص (بالتقليد) عددا كبيرا ممن ترى حولها من مختلف الشخصيات. بل لقد كانت تحاكي جميع الأصوات التي تسمعها. وكانت إذا أخبرتك أنها لقيت زائرا من سماته أن يتكلم بهيئة كذا أو يتحرك بصورة كذا عرفت في الحال من هو هذا الزائر، وماذا قال، وكيف قال ما قال.

كنت جالسا ذات مرة أتفرج بمنظر بديع في منزلها، وكانت هي مريضة ولم تستطع الظهور في رواية جديدة كانوا يعرضونها في "المسرح الصغير" ولما كنت أعلم أن عدم اشتراكها في تمثيل هذه الرواية يعذبها ويضنيها ولا سيما كلما ذكرت أن ممثلة غيرها تحل محلها في أداء هذا الدور فقد توجهت لزيارتها لكي أخفف عنها ما تعاني من هذا الألم. وكانت غرفتها خالية.. لأن جميع الممثلين ذهبوا إلى المسرح. ولم يكن معها إلا امرأة عجوز كانت تعيش على ما يصلها من إحسان من

وصية الممثلة ميدفيديفا. وقرعت الباب ثم دخلت الغرفة لي سكون. وهالني أن أجد ميدفيديفا جالسة في وسط الغرفة مهدلة الشعر مضطربة الفكر زائغة البصر، مما أخافني أول الأمر، إذ ظننت أن حادثا قد حدث لها، لكنها لم تلبث أن لمأتتني قائلة:

"أترى؟ إنني أمثل! لقد آن لي أن أموت.. لكنني بالرغم من الموت نفسه، لا أزال أمثل! وأكبر الظن أنني سأقوم بالتمثيل حتى بعد أن يضعوني في نعشي أيضا"..

وأظهرت شيئا من الغبطة ورحت أسألها:

– "ولكن.. ماذا تمثيلين!"

وقالت: "دور مجنونة!"

ثم انطلقت تشرح ذلك وهي تقول:

– "مجنونة، أما إن تكون طباخة، وإما ان تكون فلاحة تروية ساذجة. جاءت إلى طبيب، ثم جلست، ووضعت حملها من الخضر إلى جانبها، وأنشأت تنظر من حولها.. وهي ترى صورة معلقة فوق الحائط. وترى مرآة فتنظر فيها.. ولا تلبث أن يبدو عليها السرور، وتنفجر ضاحكة.. وتدفع بشعرها تحت شالها وهي تقول: "انظر.. إن هذه السيدة التي في المرآة تصنع كما أصنع!" مسكينة! إنها تستطيع أن تكبح زمام نفسها.. وهي تبتسم"..

وفي الواقع.. لقد كان من الصعب تصور ابتسامة أكثر بلها!

"ويدخل الطبيب، ويناديها. وتدخل غرفة أخرى، لكنها تحمل معها حزمتها من الخضر. فإذا سألها الطبيب: ماذا بك؟ وما يوجعك؟

قالت:

– "لقد بلعته"

- "وماذا بلعت؟"

- "بلعت مسمارا.. مسمارا كبيرا.. مثل هذا!"

وتريه مسمارا يبلغ طوله بضع بوصات

- "إنك لو بلعت مسمارا بهذا الحجم لمت في الحال أيتها السيدة!"

- "ولماذا أموت.. وها أنذى حية!"

- "لا بأس.. وكيف أنت الآن، وبماذا تحسين؟

- "آه.. إنه الآن هنا.. وهو يذهب الآن إلى هذا الجانب.. ثم إلى تلك الجهة.."

ولا تنغك المرأة تشير إلى أجزاء مختلفة من جسمها.

- "حسن.. اخلعي ملابسك.

ويخرج الطبيب. وتشرع المرأة في خلع ملابسها.. وها هي ذي تخلع معطفها، ثم شالها، ثم صدارها، ثم جونلتها.. ثم .. قميصها.. وهي تحاول خلع نعليها فلا تستطيع.. لأن بطنها في الطريق. وتجلس على الأرض وتخلع إحدى نعليها.. ثم تخلع الأخرى.. ثم تخلع أحد جوربيها وهي تستعين في ذلك بإحدى رجليها..

"إنها عريانة الآن.. وهي تحاول النهوض فلا تستطيع.. ثم تفلح في الوقوف آخر الأمر.. وتجلس على كرسي، وتربع ذراعيها.. وتجلس. هكذا!"

وكاد تمثيل ميدفيايفا يقنعني بأن امرأة عارية تجلس أمامي ودفع بي أستاذي "القدر" إلى أعماق مملكة تريسيخور عروس الإنشاد والرقص لكي أرى وأتعلم ما يجري على قدم وساق في دنيا الفن التشكيلي. وهذا شيء لا غناء عنه لمن كان مثلنا، نحن ممثلي المسرح، لقد بدأت أحضر دروس الباليه دون أن تكون لي أية

فكرة سابقة عنه. ولقد ذهبت إليه فجأة أول الأمر، وفي غفلة مني ومن الدنيا كلها.. وذلك لأني ضقت بالفراغ الذي حولي، والذي لم أكن أجد فيه ما يشغلني.. لقد كنت أبعثر أوقات فراغي وأزجيها هنا وهنا بلا أدني حساب، في ذلك الوقت.. ومن أجل هذا ذهبت إلى الباليه لكي أرى ماذا وجد أقراني من عشاق الرقص في هذا الباليه.. لقد ذهبت لكي أضحك عليهم.. فبقيت معهم حتى صرت واحدا منهم..

إن عشاق الباليه يقومون بخدمة عظيمة بنوع ما.. إنهم لا يفوتهم حفلة باليه على الإطلاق، لكنهم يحضرون متأخرين دائما، ولا يأخذون أماكنهم إلا إذا سمعوا أصوات الموسيقى. على أن الأمر يختلف جد الاختلاف إذا كانت حضرتها.. أو قل: بسلامتها.. أو بصراحة: الحسناء راقصة الباليه التي لا يأتي حضرته.. أو قل: بسلامته، المتفرج الذي لا يحضر إلا ليشهدها ويغني في عبادتها.. أقول إن الأمر يختلف إذا كانت حضرتها يتصادف أن تظهر في النمرة الأولى.. إذن فعاشق الباليه يذهب إلى مقعده توا ومصحوبا بأصوات افتتاحية الباليه الموسيقية. وكان الله في عونه إذا حدث أنه تأخر! يا ويله! إن حضرتها.. أو بسلامتها.. ستعد تأخره إهانة يا لها من إهانة.. وكانت هي، بعد أن تنتهي من نمرتها، تحتم عليه، بقانون دلالها، أن يغادر الباليه في الحال، حتى لا ينظر سواها.. إن عاشق الباليه، في ذلك الزمن الذي أتحدث عنه، كان لا يعترف بوجود –ديفا– أو رئيسة عليا لسائر البرنامج – ديفا جديرة بأن تكون بحق كاهنة المعبد التي تمثل عروس الإنشاد والرقص والربة تريسبيخور إحدى عرائس الفنون التسع، إلا معبودته هو.. منية القلب وحبة العين! ومن ثمة لم يكن خليقا بالعاشق الصادق، الخبير بالفن وتقاليد معابد الفنون، أن يجلس بعد أن تنتهي نمرة محبوبته ليشهد النمر الأخرى.. النمر الفارغة أو المتوسطة التي ترأس أداءها راقصة باليه غير هذه المحبوبة وكان من عادة العشاق أن يذهب كل منهم في فترات الاستراحة بين كل رقصة وأخرى، إلى خلوة من الخلوات في جناح التدخين، ويظل ثمة إلى أن يأتيه المنادى ينبهه بقوله: "لقد

بدأوا.. لقد بدأوا" ولم يكن المقصود بهذا التنبيه جميع الموجودين بغرف التدخين، بل كان المقصود واحدا فقط.. واحدا فحسب! إنه المغرم الولهان والصب المدله الذي ستظهر محبوبته راقصة الباليه في النمرة التالية.. فهذا التنبيه من المنادى معناه أن: الحق! إنها ستبدو فوق المسرح في لحظات! لقد جاء دورك.. ويجب أن تكون في الصالة قبل أن تحضر هي قبلك فلا تراك في مقعدك المتفق عليه!!

ولم يكن ضروريات، ولا إليه داع، أن تكون هذه المحبوبة –أو الصنم المنتصب لعبادته وفتنة قلبهن عبقرية في فنها، أو ذات موهبة نادرة لكي يتباهى بها حضرة العاشق الولهان، ففي دنيا القلوب يأتي الفن في المؤخرة على الدوام، بينما تحتل الفروسية مكانة الصدر. وكان حتما على السيد العاشق الولهان ألا ينزل النظارة المكبرة من فوق عينيه مطلقا طالما أسرة لبه ومعبودة قلبه تقوم بدورها فوق المنصة، سواء أكانت ترقص أم كانت واقفة بلا عمل ولا حركة، حيث كان الإشارات التلغرافية تتصل بين الحبيبين في الحال.

مثال ذلك: إنها واقفة جانبا بينما تقوم غيرها بالرقص وهي تنتهز هذه الفرصة لتنظر من فوق الأضواء الأرضية إلى المعجب الواقع في هواها. إنها تبتسم! يا لها من علامة طيبة المعجب الوامق يكاد يطير من الفرح لأن معنى هذه الابتسامة أنها غير غاضبة. أما إذا هي لم تبتسم، وكانت شائحة عنه بالنظر في تسهيم إلى غير ناحيته، أو بالانزواء في أحد الجناحين فالويل له! إنها غضبي ولا تريد أن تقع عيناه عليها! إن الأمور تتعقد إلى درجة خطيرة، وقلب العاشق الولهان يتذاوب ويضطرب، ورأسه يدور ويلف، وتملأه العاصفة! إنه يلجأ في الحال إلى أحد الأصدقاء مستنجدا مستغيثا شاكيا همه وبثه! لقد أهين إهانة علنية.. وجرحت كبرياؤه.. وها هو ذا يهمس في أذن الصديق:

– هل رأيت؟!

ويجيبه صديقه باكتئاب:

– أل رأيت!

– وماذا عساها تعني!

– لا أفهم. هل كنت قريبا من الممر؟

– أجل..

– هل ابتسمت لك؟

– نعم..

– هل ألقت إليك بقبلة خلال النافذة؟

– أجل.. لقد فعلت!

– ولم تكن القهرمانة هناك!

– لم أرها..

– إذن فأنا لا أستطيع أن أفهم على الإطلاق..

– وماذا تقترح أن أفعل؟ أرسل إلهيا أزهارا؟

– هل جننت؟ أزهار إلى تلميذة؟ وخلف المنصة يا عار الشؤم! هل لم تصبح من عشاق الباليه غير أمس فقط؟ أنسيت التقاليد؟

– إذن فماذا عساى أصنع؟.

– دعني أفكر. انتظر. إن فتاتي تنظر إلي. إنها تبتسم!

– أجل، إنها تبتسم! يا لك من رجل سعيد!

– برافو! برافو! حيها يا أخي!

– برافو! برافو! أعد! أعد!

– كلا.. إنها لن تعيد.. اسمح.. ها هو ذا ما يجب أن نفعل.. اذهب أنت فاشتر الأزهار، وسأكتب أنا إليها ورقة.. وسأرسل الورقة مع الأزهار.. لكني لن أرسل الأزهار إليها شخصيا.. بل سأرسلها إلى فتاتي.. مفهوم؟! إنها ستسلمها الأزهار، وتشرح لها كل شيء!

– هايل! عال جدا! صديقي! دعني أعانقك أنت تستأهل قبلة.. إنك دائما تنقذني من ورطاتي! إنك الشخص الوحيد الذي يفهمني.. أنا ذاهب لشراء الأزهار..

وفي النمرة التالية تظهر الحبيبة وقد علقت إحدى أزهار الباقة في صدارها، وها هي ذي تنظر إلى العاشق المعمود القلب وتبتسم.. فيثب من مكانه في بهجة وانشراح، وينطلق ليلقى صديقه ليقول له:

– لقد تبسمت! لقد تبسمت! حمدا لله! والمسألة الآن هي: لماذا كانت زعلانة؟

ويقول له صاحبه:

– "احضر لي منزلي بعد انتهاء الحفلة وستعلم من صاحبتي كل شيء"..

وكان من تقاليد عشاق الباليه أن يصحب كل منهم فتاته إلى دارها.. أما أولئك الذين يهوون تلميذات المعاهد فكانوا ينتظرونهن بالقرب من أبواب الفنانين يتولون تعليمهن والمشهد التالي يقع عند باب من هذه الأبواب:

وها هي ذي إحدى العربات الكبيرة تقف أمام الباب. وها هو ذا باب العربة الأمامي ينفتح، وتثب إليه التلميذة الموعودة لتقف عند باب العربة الآخر، وهي تحجبه بأكمله. وتنزل شباكه الزجاجي، فيتقدم الصب المتيم، ويقبل يدها، أو يعطيها ورقة، أو يهمس إليها بما قل.. ودل! ويظل ما حدث من ذلك كله يشغلها الليل بطوله.. أما التلميذات الأخريات فينكببن في العربة من خلال الباب الأمامي.

ومن كان أجرأ من غيره وأشد جسارة من عشاق الباليه المعاميد استطاع بجسارته أن يخطف محبوبه وشاغفة قلبه، وأن يضعها في عربة خاصة تنتظره على مسافة ما، ثم يندفع بها بأقصى سرعة خلال شوارع مختلفة.. فإذا وصلت عربة المعهد يكون التلميذات المحظوظات قد وصلن قبلها بمدة، ويكن قد دخلن المعهد من بابه الخلفي، مطمئنات إلى أن زميلاتهن من راكبات عربة المعهد سوف يتسترن عليهن ويخفين غيابهن من عربة المعهد عن عين القهرمانة الشديدة الفراسة القسوية النظر. على أن هذه كانت مناورة خطرة محفوفة بالمكاره مع ذاك، وكانت تتطلب معونة السائق والبواب وبقية التلميذات.

وبعد أن يوصل الوامق المحب تلميذة الباليه إلى باب دارها ينطلق هو ليلقى صديقه أو صديق صديقه، ليشرح له كل شيء في صراحة وبسرعة. لقد اضطر إلى هذا العمل البائس لأن الجميع كانوا يقفون اليوم في الممر المواجه لنوافذ المعهد، ليرسلوا بتحياتهم بطريقة القبل المنثورة في الهواء، والإشارات والحركات التي كنا نفسر مغزاها ونحل رموزها ونعيم المقصودات بها.. ولكن القهرمانة –وهي هنا ألفة الفصل!– ظهرت بغتة –فاضطر العشاق المعاميد إلى الاختفاء بسرعة، ليعودوا بعد قليل، لمواصلة تحياتهم.. ولم أحضر أنا بالطبع، وسيحسبونني غائبا، مقصرا في حق فتاتي بإهمالي الحضور.. ولسوف يوسع معبودة الفؤاد زميلاتها اللائي لم يعرفن ما حدث غمزا ولمزا، لحرمانها من تحيات الحبيب على ما جرت به العادة.. ولو عرفن أنها كانت معي، جالسة على عرش فؤادي في طريقها إلى المعهد.. لتلهين عنها!

وكان الكثير مما يجري في غرف الباليه المؤثثة حيث يقيم الراقصون غير المتزوجين يذكر الإنسان بالحياة أيام الطلب في الطابق العلوي.. فهذا طالب يفد فجأة لمجرد الزيارة.. وذاك يخرج لشراء ما يحتاج إليه من طعام.. وآخرون يجلسون ليأكلوا ما أحضروا.. وهذا نفر من المعجبين قدموا ومعهم بعض الحلوى المسكرة، فهم يوزعونها على من هناك.. ولعل البعض يقترح عشاء سريعا.. ثم يقبل

الجميع على الشاي يصبونه صبا من الإبريق الكبير الذي تتأجج النار في خزانه المتوسط..

وبينما الجميع في هذا وذاك إذا هم ينتقدون الحفلة الأخيرة نقدا لا يعفى منها قليلا ولا كثيرا. وكان كل من الممثلات وهيئة الإدارة في بعض الأحيان يقعون في اشتباك شديد.. وجنازة حارة!.. أو يحدث أن يثير بعضهن الإشاعة المخزية الأخيرة التي شاعت حول المسرح.. وناهيك بالكهرباء التي تعم الجو وراء الكواليس وداخل المسرح. وكنت أكتفي في هذه اللحظات بمجرد الإنصات، محاولات النفاذ إلى صميم ألغاز فن الباليه. والذي يرغب في الإلمام بفكرة عامة عن فن معين من الفنون المعروفة، وليس من مقصده التخصص في ذلك الفن، ثم يحاول بعد ذلك دراسة ذلك الفن دراسة تفصيلية، يحلو له حضور مناقشات الأخصائيين لدقائق هذ الفن، ولا سيماحين يتكلمون عن شيء من الأشياء التي رآها بالفعل، والتي يستطيع لهذا السبب أن يكون عليها من الشاهدين. وهذه المناقشات التي كانت تدور حول النماذج الحية وما كان يصحبها من إيضاحات للمبادئ التي يقوم عليها الموضوع الذي يتناقشون فيه، فتحت لي الطريق إلى متاهة فن الباليه ذات الألغاز. لقد كانت إحدى الباليرينات –الراقصات– حين لا نستطيع إقامة الدليل بالكلام على صدق قضيتها تلجأ إلى إقامة هذا الدليل برجليها.. لقد كانت ترقص برهانها على الفور.

إن صح هذا التعبير! وطالما كنت لا أرى مناصا من الاشتراك في دور إحدى الراقصات حين تشجر هذه المناقشات. لقد كنت ربما طرحت الباليرينا، وكان ارتكابي حينئذ ربما أتاح لي كشف الأسرار الفنية بطريقة من الطرق التي يتبعها الراقصون في مثل هذه الظروف.. أو ربما وفقت إلى قول كلمة فارغة يضحك لها الموجودون جميعا.

وإذا أمكن القارئ أن يضيف شيئا إلى هذه المناقشات الثمينة التي كانت

تجري في غرف التدخين بالمسرح الصغير، حيث كانت أتردد في كثير من الأحيان وأقابل عددا كبير من عباد الجمال والفنون الرفيعة المهرة والعباقرة الموهوبين ممن يقبل الناس على قراءة آثارهم إقبالا شديدا، وممن كانوا يتناقشون في الرقص والفنون التشكيلية لا من حيث مظهرها الفني الخارجي ولكن من حيث الطابع الجمالي الذي تخلقه فيمن يراها، ومن حيث المشاكل الفنية الخلاقة التي تجر إليها هذه الفنون.. أقول إذا أمكن القارئ أن يضيف شيئا من ذلك إلى هذه المناقشات إذن لاستطاع أن يدرك أن المادة التي اختزنتها مخيلتي وانتهت إليها دراستي للباليه كانت أسمى من أن تقتصر على المعلومات الأولية.. وإن كنت أعود فأكرر أنني حصلت على ذلك كله دون أي قصد إلى الدراسة أول الأمر، ولكن بدافع غرامي وشغفي الشديد بالحياة الغامضة الشاعرية ذات المباهج الكامنة وراء المناظر الخارجية التي تقع عليها العين.

إلا ما أجمل ملكوت ما وراء المناظر الخارجية، وما أملأها بالرؤى والأشباح والتهاويل وهي تلقى من لدنها خطفة من الضوء غير منتظرة على عاكسات الضوء ومجمعاته ومصابيحه السحرية! إنه هنا ضوء أحمر، وهناك أزرق، ثم ها هو ذا فيض من البنفسج هنا أيضا.. ثم ها أنت ذا ترى على بعد فيضا من الأضواء يصور لك طوفانا من المياه الملونة.. وهناك.. هناك.. تلك المرتفعات التي لا آخر لها والتي تغشى الظلمة قممها. ثم هذه الأعماق الغامضة حيث المقاعد الخلفية.. وهذه المجاميع الزاهية من الفنانين في ملابسهم كثيرة الزخرف ينتظرون الدخول إلى المسرح.. فإذا كانت فترات الاستراحة توهجت الأضواء في المسرح من جديد، وضجت أرجاؤه بالحركة واللغط والعمل القائم على قدم وساق. فهذه ستائر ترتفع، وأخرى ترتفع، وهذه مناظر الجبال وقمم وصخور وأنهار وبحار وسماوات صافية لا سحب فيها.. وسماوات الرعود.. وهذه جنة الفردوس بأزاهيرها النضرة الرائعة، ثم ممتلئة بالحسب التي يتخللها البرق وتدوى في جنباتها.. هذه جهنم.. بل سواء الجحيم!.. وعلى مقربة منك جدران الصواوين الضخمة الملونة ذات التصاوير

منزلقة فوق أرضية المسرح.. وهذه أعمدة ذات نقش بارز، وأقواس وعقود، وأجزاء معمارية أخرى.. ثم.. هؤلاء العمال المساكين الذين نال منهم الجهد وأضناهم السهر وتصببت أجسامهم عرقا وعلت أذرعهم وملابسهم بقع الدهن وشد أعصابهم التوفر.. بينما وقفت بينهم هذه الباليريتات الأثيرية جنبا إلى جنب وهي تشد رجليها وذراعيها التي تشبه سيقان فراشة وذراعيها متأهية للطيران خفيفة ظريفة لطيفة داخل المسرح!

وناهيك بكساوى رجال الموسيقى وملابس الخدم ذات القصب وحلل رجال البوليس، وثياب الغنادير وأهل الأناقة من عشاق الباليه. ثم هذا الجو المكهرب المليء بالصياح والضجيج –هرج في هرج، ومرج في مرج! ثم هذه المنصة التي عريت من كل ما عليها وزلزلت زلزالا كبيرا.. لا تلبث أن تعود بالتدريج فيسودها النظام، وتتخذ حلتها من البهاء والجلال والمنظر المنسجم المتسق.

حقا. .إنه إذا كان في دنيانا هذه ما هو عجيب فهو ولا شك في الدنيا المنصة هذه!

ثم إني أتساءل في صراحة في نهاية هذا الفصل إن كان في وسع أحد أن يقتله الغرام، ويستولى على قلبه الحب في مثل هذا الجو!؟ أعترف أنني أحببت.. لقد قتلني الغرام فعلا.. واستولى على قلبي هذا المخلوق الضعيف القوي.. الرقيق الجبار.. الذي نسميه الحب! لقد زلزلني ستة أشهر طوال لم أنظر خلالها إلا إلى تلميذة واحدة من تلميذات مدرسة الباليه كان يخيل لي في أثنائها أنها كانت على ما يؤكد لي أصدقائي تبتسم لي، وتشير إلى إشارات مقصودة لا يفهمها شخص سواي. وكنا قد تلاقينا وعرف أحدنا الآخر قبيل أجازة عيد الميلاد، ثم تبين لي أنني طوال هذه الشهور الستة الطويلة كنت أهوى فتاة ثانية تختلف عن الفتاة التي كانت تضنين بحبها كل هذا الضنا وتعذبني كل هذا العذاب.. لكنني لم ألبث أن أحببت تلك الفتاة الثانية أيضا، ووقعت في غرامها من فوري. لقد قتلتني عيناها! لقد

أنستنى غرامي الأول!

وكان هذا الحب.. في صورته الأولى والثانية.. عاطفة ساذجة.. غامضة.. شاعرين.. وأغرب من ذلك كله أنه كان عاطفة خالصة.. نقية.. شريفة غاية الشرف!

إن الناس يظلمون الباليه فيظنون أنه دنيا يسودها روح من الفسق والدنس. وأشهد أنني لم أر من ذلك شيئا قط، وأنا لا أزال أذكر الوقت الذي قضيته في رحاب مملكة تريسيكور، ربة الإنشاد والرقص.. ربة البالية.. بالشكر العميم، والثناء العظيم، من سويداء قلبي.

إن الباليه فن رفيع.. لكنه رفيع لغيرنا نحن الفنانين المسرحيين. إن الذي نفتقر إليه هو شيء آخر.. إننا نفتقر إلى فنون تشكيلية أخرى.. إلى رشاقة أخرى.. اتزان آخر.. جمال إيقاع آخر.. مجموعة من الحركات الإيقاعية غير حركات الباليه.. طراز من طرز المشي غير مشي الباليه.. طريقة أخرى من طرق الحركة.

والذي يجب علينا أن نقتبسه من الباليه، ولا نقتبس غيره.. هو تلك القدرة العجيبة المذهلة على العمل، والرغبة الصادقة فيه.. ثم يجب أن نتتلمذ على فناني الباليه وفناناته في علم الحركة الجسمانية الإنسيابية!

الفصل العاشر

معهد الموسيقى

روبنشتاين يموت على ذراعي تورجنيف خارج روسيا.. قيادة الكونشرتات بعد روبنشتاين؟.. ماكس ارمانسويرفر المشيعون يحسبون المؤلف عربجي المتوفي!.. من يتولى.. محاولة لتزويج المؤلف يشترك فيها الموسيقار الخالد تشايكوفسكي.. صداقة بين أسرتين لخير الفن.

تلقت موسكو من الكاتب القصصي ترجنيف نبا يقول: أن نيقولاى روبنشتاين –ذلك الرجل العبقري الموهوب قد لفظ آخر أنفاسه وهو في ذراعي ترجنيف خارج الوطن الروسي. وقد أحصر جثمانه ليدفن في روسيا في يوم من أيام مارس –أو إبريل– لا أذكر– من عام ١٨٨١– أي في تلك الفترة من السنة التي كانت الأوحال تتراكم في الشوارع فتجعل السير فيها محالا من المحال. وكان ابن عمي، الذي كان في ذلك الوقت رئيسا للجمعية الروسية الموسيقية والمعهد الروسي الموسيقى، وهما من ثمار كفاح روبنشتاين وغرس يده.. كان ابن عمي هذا قد طلب مني أن أساعده في مقابلة جثمان الفقيد ومعاونته على دفنه. ولم أكن في ذلك العهد قد تجاوزت العشرين من عمري، وقد ملأني الزهو، وشاعت في روح من الكبرياء، لما طلبه مني ابن عمي. وذلك لما تصورته من الشرف الضخم في أن أكون على رأس الأشهاد، وفي سمع موسكو وبصرها من أقصاها إلى أقصاها.. القائم بدور الرئاسة لرجل له من خلود الذكر، والمجد المؤثل ما لهذا الفقيد روبنشتاين. وكان عملي في هذا الجناز هو التنظيم ثم وضع الوفود وممثلي الهيئات في مقدمة الموكب. وكان معنى هذا أن أقود المشيعين، وأن أرجع من حين إلى حين إلى ابن عمي الذي كان يتولى الرئاسة العامة لهذا المهرجان، ولا أقول الجناز، كله..

وذلك كلما عرضت مشكلة من المشكلات التي يستعصى على حلها أو الانفراد بالرأي فيها.. مثال ذلك الطريق الذي سوف يسلكه الموكب، وهو الطريق الذي لم يشرحوه لي شرحا وافيا. ولقد كانت المسافة بين المكان الذي عينوه لي وبين المكان الذي وقف عنده ابن عمي، بالقرب من النعش، لا يقل عن ميل بأكمله. وكانت الطرق كلها مغطاة بطبقة من الوحل تغوص فيها السيقان —ولا أقول الأرجل— إلى الكرب! وما كاد ينتهي اليوم الأول الذي قابلنا فيه الجثة وحملناها إلى كنيسة الجامعة حتى كان الجهد قد نال مني، وكان التعب قد هدني هدا، شأن كل من يتولى منصب مساعد الرئيس في مثل هذه الظروف. وقد أمضينا اليوم التالي في البحث عن طريق أطول للسير بالموكب إلى المقبرة.. مقبرة دير من الأديرة التي تقع خارج حدود المدينة. وكان مقررا أن يحضر السيد الرئيس —الذي هو أنا— على صهوة جواد.. وقد ازدهاني هذا القرار وملأني حماسة.. فقد كنت مغرما غراما شديدا بركوب الخيل.. لقد كنت أبدو فوق الجواد راكبا مهيب الطلعة رائع المنظر عادة. وبدا لي أنه لو أمكنني أن أجعل لجوادي حلة جنائزية، ولي أنا ملابس حداد، لسرى في الجناز إحساس رهيب. ولا يخفي أن رغبة الممثل في أن يتطوس أمام الجمهور، ويتباهى بزينته كانت قد سممتني عدواها فجعلتني أشتهي كل هذا!

وفي غداة الغد امتطيت صهوة جوادي ذي العدة السوداء وقد لبست نعلي السوداويين، ومعطفي الطويل الأسود وقبعتي الطويلة السوداء.. ثم أخذت مكاني في مقدمة الموكب الذي لم يلبث أن راح يتهادى إلى متوهه، كما راح جوادي يتهادى في خطوات راقصة كانت تبعث الزهو في نفسي. ولم يكد الموكب يبعد حتى ظهر إلى جانبي راكبان من رجال الجندرمة.. وسرعان ما تحطم التأثير الذي كنت أحلم بأن يبعثه منظري المهيب في قلوب المشيعين.

وسمعت همسا صادرا من بين الجماهير التي كانت واقفة تتفرج على الموكب في جانبي الطريق:

– ومن هذ الذي يتشح بالسواد هكذا، راكبا بين رجلي الجندرمة؟

وإذا بصوت يجيب:

– إنه عربجي المتوفي! وهذا هو جواده! وذلك هو السبب في أنه يسوقه بتلك المناسبة:

ويقول صوت آخر:

– آوه! كلا.. إن هذا هو نائب رئيس النظام..

وظللت أمثل دوري البائس، الأبله، إلى النهاية، غير شاعر بالأثر القبيح الذي كان يتركه منظري وأنا ممتط جوادي، وفي هذه الهيئة المضحكة في نفوس المشيعين، وغير فاطن أيضا إلى أن جميع المشرفين على إدارة الموكب قد خدعوني وغرروا بي. وظللت أيضا.. وبناء على هذا.. وطول الوقت الذي استغرقه سير الموكب، وزمنا طويلا بعده.. غرضا لسخريات الساخرين ونكات أصحاب النادرة والمتهكمين ومصوري الكاريكاتير. ولم يكن يلقاني أحد ممن يعرفني أو لا يعرفني حتى يبادرني بقوله:

– "آه.. هذا هو الرجل الذي كان يتشح بالسواد فوق صهوة الجواد!"

ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي تعرضت فيها علانية للهزؤ بسبب أخطائي.. تلك الأخطاء التي سرعان ما جعلتني من المشاهير المعروفين.

ولقد طال البحث عن خليفة لنيكولاى روبنشتين ليتولى قيادة الكونشرتات السيموفنية في موسكو. وبعد أن جرى الاختيار أخيرا على القائد الشهير والموسيقار الرقيق ماكس ارمانسد ويرقر الذي كان في ذروة حياته الفنية في موسكو في الوقت الذي كنت أنا فيه رئيسا للجمعية الموسيقية.

وكانت زوجة ابن عمي الذي كنت أنا حينئذ أتولى منصبه في المعهد الموسيقي صديقة حميمة لزوجة أرمانسد ويرفر. وكنت لا أزال في أول شبابي حينئذ، وكنت

أشغل منصبا لا يستحق أن يسمى كذلك. فقد كنت غنيا واسع الثراء. وقصارى القول لقد كان لدي كل ما يحتاج إليه عريس محترم.. عريس لقطة! وبعض النساء لا يعلقن أن تقع عيونهن على شاب عزب يبدو من لألاء وجهه أنه مرجو الزواج، بل سيد العرسان. إن عيونهن يؤرقها السهر، ولا يمكن أن تكتحل بسنة من النوم حتى يضعن القيود والأغلاق في عنق هذا الشاب الأعزب الحر السعيد الذي لا يزال في حاجة لأن يعيش لنفسه فقط، وفي حاجة لأن يرى الدنيا، لا أن يلصق بعقر داره في أغلال الزوجية القاسية وقيودها.

وبالاختصار.. ل قد أردنني على أن أتزوج. وقد أتيحت الفرصة لأفاعيلهن في ذلك بوجود عازفة قيثار ألمانية بارعة فارغة وإن كانت شابة صغيرة السن.. تدعى الآنسة س كانت إحدى نجوم فرقة موسيقية زائرة.. لقد كانت صغيرة كما ذكرت، وكانت شقراء.. وآه من الشقراوات، الرقيقات الحاشية، ذوات المواهب! ولقد كانت تقوم على حراستها أم صارمة عارمة، تعرف مقدار ما تنطوي عليه ابنتها من كنوز وبدأت امرأة أخي.. تلك السيدة الألعبان الصناع، الماهرة في التوفيق بين الرؤوس في الحلال.. بدأت تدعو عازفة القيثار الحسناء –وأمها في كثير من الأحيان– لتناول العشاء والغداء معي. وكانت تكيل لي الثناء.. تصبه صبا في أذني والدة الفتاة، مدعية أنني بالرغم من صغر سني، أتولى لعبقريتي! رئاسة الجمعية الموسيقية. ثم تلتفت إلى في الوقت وتقول لي.. وهي تقصد الفتاة وليس أمها: "ألا ما أبهاها هذه الشقراء! عجبا لك كيف ترى كل هذه المفاتن الزاخرة أمامك ثم تجمد هكذا، وتبدو كقطعة الثلج! أأعمى أنت؟! وفي هذه السن؟! قم فقدم لها كرسيا، واجعل ذراعك في ذراعها وقدمها إلى المائدة!

وكنت أطيع زوجة أخي فأقدم الفتاة إلى المائدة، وأجلس إلى جانبها الغداء بطوله.. ولا أدري مع ذاك ماذا كان مقصد زوجي أخي! وكان واضحا أن شريكا آخر لزوجة أخي قد دخل في نسج حبال المؤامرة لجرماني من نعمتي الوحيدة الكبرى .. نعمة (العزوبية!).. أما هذا الشريك فهو المؤلف الموسيقى بيتر تشايكوفسكي نفسه

الذي كان أخوه متزوجا أخت زوجة أخي! لقد كان فردا من أعضاء الأسرة تقريبا، وكان زائرا مستديما لها.. زائرا مزمنا.. لا يكاد ينقطع عن زيارتها. وكت أدعى إلى حفلات موسيقية خاصة ومآدب ليلية ينظمها المؤلفون والعازفون في فندق بيللو حيث كان ينزل الموسيقيون بمن فيهم الآنسة س وكان أحسن موسيقيي موسكو ومؤلفيها يدعون إلى هذه السهرات والمآدب، حيث يعزفون ألحانهم الجديدة، وحيث تعرفهم عازفة القيثار الشقراء بمعينها من المعزوفات التي لا تلعبها أمام الجمهور أو في الحفلات العامة، وكان تشايكوفسكي يميل إلى الشقراء الصغيرة، وكان يعمد إلى إجلاسي معها جنبا إلى جنب، وإن كان، بسبب حيائه وشدة ارتباكه لا يجيد ملاطفة الضيوف على الإطلاق. وكنت أرتبك أيما ارتباك لما يبديه تشايكوفسكي على من ظرف وعطف. وكان يحب دائما أن يقول لي أنه يرى أنني أستطيع أن ألعب دور بطرس الأكبر في شرخ شبابه. وأنني حينما أصبح منشدا عظيما فإنه قد يكتب لي أوبرا حول هذا الموضوع.

وكان ارما ندوير وزوجته يحتفيان بي حفاوة كبيرة في هذه السهرات الموسيقية. وكنت أنا أسمعها يقولان في همس أنهما يحبانني حبا جما، وأنهما سعيدان لكوني أصبحت مديرا للجمعية الموسيقية.

وكانت والدة الآنسة س تتلطف فتدعوني في نهاية هذه السهرات أنا وطائفة من أولئك الموسيقيين لشرب الشاي في غرفتها بالفندق. وكان تشايكوفسكي يفاجئنا بالدخول لحظة وقد تأبط قبعته الفرو كما كان يحلو له أن يفعل، ثم لا تكاد تمضي دقيقة أو نحوها حتى ينصرف فجأة كما دخل فجأة.. لقد كان على الدوام شديد الضيق بالمجتمع ثائر الأعصاب على الاجتماعات. وكان ارمانسدوير وزوجته وزوجة أخي يطيلون المكوث أكثر مما يفعل غيرهم، إلا أنهم هم أيضا كانوا لا يلبثون أن يختفوا لواذا وانسلالا كما يقول المتشدقون، ثم أبقى أنا والآنسة س وأمها.. نبقى وحدنا غير أنني كنت لا أتقن الألمانية اتقانا يسمح لنا بالانطلاق في الحديث، ومن ثمة كانت الموسيقارة الصغيرة تتعمد ازجاء الوقت بإعطائي درسا في

الموسيقى.. أعني في القيثارة، وكانت تخرج آلتها الثمينة من صندوقها الرائع، فأتناولها أنا في خوف وإشفاق.. وسذاجة، مخافة أن أسحقها، وكنت أحملها في يد، وأحمل القوس في اليد الأخرى.. باشفاق أكثر، وسذاجة أشد.. ثم إذا نغماتي القبيحة.. وبالأحرى صرخات قوسي المعذب، ترن في جنبات الفندق الألماني الفخم، الذي نام كل من فيه تقريبا!!

ولكن.. وا أسفاه!

إن الديفا.. البريما دونا.. عازفة القيثار الأولى.. الجميلة الصغيرة الشقراء.. سرعان ما آذنت بالرحيل عن موسكو.. موسكو الحزينة.. لتعود إلى ألمانيا.. إلى برلين السعيدة..

وأهديت إليها باقة من الأزهار النادرة.. ما كاد القطار يتحرك حتى أخذت تقطف من أوراقها وتنثر منها نحوي.. تحييني.. أو ترد بها على تحيتي.. وأنظر إليها.. وتنظر إلي.. حتى يختفي القطار..

وتترك القصة.. قصة حبنا.. دون أن تتم فصولا!

وتتسلمني زوجة أخي الصناع الألعبان فتسلقني سلقا..

وتنعي على برودي وغباوتي وتلامة شعوري!

وفي هذه الأثناء كانت أواصر المحبة قد توطدت بين أسرتنا وأسرة أرمانسدوير، ذلك الرجل العبقري الموهوب المتوفز الأعصاب ذو المزاج الخاص، الذي يجب على من يريد مصافاته أن يتعلم أولا كيف يصافيه. والظاهر أنني وقفت على سره هذا بعامل حاستي السادسة، وإن كنت لا أستطيع أن أدعي أنني وقفت على أسرار الأعضاء الآخرين من زملائه الفنانين الذين لم يمكنهم الوقوف على سره أبدا، الأمر الذي كانت له نتائجه العجيبة الغريبة. لقد كانوا إذا ما أرادوا أن يقصدوا الفنان العظيم في شيء لم يجرءوا على أن يفاتحوه فيه، وهم زملاؤه.. وهم أيضا

فنانون عظماء مثله، بل كانوا يقصدونني أنا.. ويكلون إلى أمر مفاتحته في الشيء المطلوب.. بالرغم من صغر سني، وقلة تجربتي. وكنت لا أستطيع إقناعه ولا التأثير عليه في معظم المسائل التي أناقشه فيها تأثيرا مباشرا. ومن ثمة كنت ألجأ إلى زوجته الجميلة الجذابة، الراجحة العقل لتتولى هي هذا الإقناع، لما كان لها من الدراية بترويضه.. ولم يلبث أن أعتاد السكون إلى شيئا فشيئا، فكان يطمئن إلى حديثي ويصبر على مناقشتي ومناقشة زوجته كذلك، إلا أنه ظل على ما فطره الله عليه من طبعه القديم في البعد عن سائر الناس، والزهد في التحدث إليهم. ولعلك تستغرب أن تسمع هذا على أي مخلوق –وأنا نفسي لا أستطيع تعليل ذلك.. وأعجب العجب أنني استطعت أن أنظم معه برنامج عام بأكمله في جلسة واحدة.. وأنا مع هذا لا أعلم شيئا يصح أن يعد شيئا في عالم الموسيقى، إذا قيس إلى علمه أو علم زملائه الموسيقيين الفنانين. والظاهر أنه لم يسمح لي بمجالسته إلا لضرورة وجود كائن حي يجالسه –والسلام– في تلك الغرفة المنقطعة عن العالم، والتي كان يعمل فيها.. كائن حي يجالسه ويكلمه، إن كان إلى الكلام حاجة، أو منه بد! أو لعله –هذا الماكر– لم يسمح لي بمجالسته والتحدث إليه إلا لكي يتخذني كاتبا له، أدون مذكراته، واكتب له ملاحظاته! حقيقة أنني قبل أن ألقاه كنت أشترك وفنانين عظماء من كبار الموسيقيين في وضع برامج حفلاتهم. وكنت أنا.. هذا الكائن الذي لا يدري شيئا في الموسيقى –أضطر أحيانا أن أمحض النصح– عظيما من كبار رجالها حول أمر من أمورها. ومن حسن حظي أن الله قد أولاني سجية واحدة طيبة.. سجية مهمة في التمرس بشئون الحياة.. ذلك أنني كنت أستطيع الركون إلى السكون والاعتصام بحبل الصمت حينما لا يكون بد من السكون، وحينما يكون الاعتصام بحبل الصمت شيئا ضروريات لا محيض منه ولا غناء عنه.. عندئذ كنت أتخذ مظهر الجد، لم أزوى ما بين عيني.. ولا أنفك أتمتم بكلمة مثل: "كذا!" وبالأحرى بلهجتها الدارجة: "كده!" أقولها وأنا أغمسها غمسا في نغمتها العميقة المفعمة بالتفكير والتأمل.. وأقول في مثل ذلك أيضا بالألمانية: "أيضا **Sie**

"**Meinen**" أو اتمتك من ثنياي المطبقة: "كده كده، "**Jetzt Versehe**" أو أهز رأسي لكي أومئ بالنفي إذا اقترح هو رقما من الأرقام في البرنامج، فإذا سألني متعجبا: "**Nein**" أجبته بلهجة الخبير الواثق: "**Nein**" ثم أمضى فأعيد الأرقام التي اقترحت من قبل من ألحان موزار وباح وغيرهما ويكون هو الذي اقترحها. ولست أقصد بالطبع أن اتهم محدثي بالغفلة.. لكنهم كانوا على الدوام يدهشون لرهافة ذوقي ودقة حسي وجميل اختياري!

وبالطبع أكون لم أختر شيئا على الإطلاق.. فالاختيار اختيارهم.. والذوق الدقيق المرهف ذوقهم، وليس لي من ذلك الإ وقار الصمت وخداع المظهر وظرف الحيلة!

فإذا لم يسلم في الحال بما أقول، اضطررت إلى تعقيد الأمور أكثر مما كانت. وذلك أنني أشرع "أدندن" بنغمة من لحن من الألحان التي تبدو مناسبة للبرنامج، ثم أسأله: "ما هذه؟" وربما أجابني: "**Aber Spielen Sie**".

فآخذ أنا في غناء أي شيء يرد في خاطري، وهو بالطبع لن يفهم ما أتغنى به، وربما جلس ليعزف نغمة ما أغني على البيانو.. فأتألم أنا وأصيح به: "كلا.. كلا.. ليس هذا!" ثم أغني شيئا آخر.. شيئا آخر مما يستحيل التغني به.. أو قل مما يستنكر التغني به.. ويعود هو مرة أخرى إلى البيانو فيعزف لحنا.. أي لحن.. وأعود أنا أيضا فأظهر عدم اقتناعي.. نصب.. يا صديقي القارئ.. نصب في نصب!

وبهذه الطريقة أشغل باله عما جلسنا له من هذا الأمر، حتى ليبدى عدم احتفاله بشيء.. ثم إذا هو ينتفض فجأة كالذي هبط عليه الوحي، وآثاه التفكير الثاقب.. وبعد أن يتمشى قليلا في أرجاء الغرفة كما تتمشى راهبة أبو للو في مهبط الوحي قبل أن تتنزل عليها النبوءة.. إذا هو يقترح البرنامج الجديد الذي يعجبه ويجعله يرقص من الطرب، لما أبديه أنا طبعا من الإعجاب به، والرضا عنه!

وعلى هذا المنوال كنت أستطيع القيام بعمل ضخم مما يلجأ إليه رفاقي

الفنانون لكي أنهض لهم به. ويستطيع الإنسان أن يحكم على مقدار ما كان هذا الرجل الطيب العزيز يكنه لي من المحبة والتقدير إذا لم يسئ الظن بما كنت ألجأ إليه من ذلك التماكر الذي يشف عما وراءه. لقد كان دوري المسرحي الذي أقوم به في هذا كله يتيح الفرص الذهبية لممثل المستقبل المختبئ ملء إهابي لكي يتمرن، ويتمرس. ولقد كان هذا يفتضي أن أقوم بتمثيله بلباقة وحذق حتى لا (أقفش!).

وأعترف أن نجاحي في تمثيله كان يهبني شيئا من الرضا عن فني، وإذا كان من المستحيل على أن أمثل على المسرح، ففي وسعي على الأقل أن أمثل في الحياة!

الفصل الحادي عشر

أنطون روبنشتاين

الموسيقار وعازف البيان المشهور.. قسوته وصرامته وحدة طبعه.. كيف كان يدرب فرقته السيموفنية.. ثورة الفرقة ضده يخمدها ببساطة.. حفة أخرى لروبنشتاين في المسرح الامبراطوري الكبير.. لخمة المؤلف!..

إيذن لي يا صديقي في أن أقول شيئا عن المؤلف الموسيقى وعازف البيانو المشهور أنطون روبنشتاين، وذلك لأن لقائي له، وإن لم تسرك دواعيه، ولم تهمك الأحاديث التي جرت فيه، قد ترك أثره العميق في طوايا حاستي الفنية. إن مجرد المعرفة السطحية لعظماء الرجال.. بل مجرد الاقتراب منهم، وتبادلك التيارات الروحية التي لا تقع عليها العين معهم، وأثرهم الباطن في أكثر الأحيان في المظاهر الطبيعية المحيطة بهم، وتعجباتهم، وأحاديثهم، بل فترات صمتهم البليغ. إن هذا كله يترك أثره دون أن تعي في نفسك.. في أعماق روحك.

إن الفنان بعد أن يشب ويترعرع، وتكتمل ذاته، ويجابه حقائق الحياة المتشابهة، لا يلبث أن يتذكر أحاديث العظماء وآراءهم وتعجباتهم ولحظات ذلك الصمت البليغ التي كانوا يصمتون فيها عن قول أي شيء.. فيأخذ في حل رموزها حتى يصل إلى لباب معناها، لطالما تذكرت عيني روبنشتاين وتعجباتهما ولحظات صمته المليئة بالمعاني، وذلك في أثناء المرتين أو المرات الثلاث التي تلطف القدر فوفقني إلى لقائه فيها.

وقد تمت هذه المقابلات في الفترة التي كنت في أثنائها مديرا للجمعية الروسية الموسيقية، حينما كنت حدث السن بعد، لا أكاد أزيد عن الثانية والعشرين.

لقد كان جميع مديري الجمعية الآخرين غائبين عن موسكو، وكان المنتظر أن يصل روبنشتاين من سنت بطرسبرغ (ليننجراد الآن) ليرأس فرقة سيمفونية تقيم بعض الحفلات في موسكو. وكانت المسئولية الإدارية بأكملها تقع على عاتقي لهذه الأسباب مما أربكني إرباكا شديدا لما أعلمه من قسوة روبنشتابن وصرامته وحدة طبعه، وعدم سماحه بأي قدر من المساومة أو انتراخى في شئون الفن. وذهبت بالطبع لألقاه في المحطة، لكنه كان قد وصل بقطار سابق لم يكن منتظرا أن يصل به.. وبالاختصار.. لقيته.. وقدمت إليه نفسي.. وكان ذلك في الفندق الذي نزل به. وكان حديثنا قصيرا جدا، وذا صبغة رسمية تماما.. وسألته عما إذا كانت لديه أية أوامر بصدد الحفلات!

وقد أجابني بصوت مرتفع:

- "أوامر؟ أية أوامر؟"

وكان ترنيم صوته يرسل أصداء بليدة متراخية، ونظرات عينيه تكاد تخترقني! وكان يختلف منا نحن معاشر الآدميين في أنه إذا نظر إلى الناس لم يخجل من النظر إليهم كأنما حمم حجارة أو خشب مسندة غير جديرة بالاعتبار! وقد لاحظت هذه الظاهرة نفسها في عظماء آخرين.. منهم ليو تولستوى.

وقد أربكتني نظراته وإجابته.. وبدا لي أنني أذهلته وخيبت ظنه. ولعله كان يحدث نفسه قائلا:

- "ما شاء الله! ألا ما أتعس ما وصلت إليه أمور هذه الدنيا! أي صنف من المديرين يشرفون على شئون الفن هذه الأيام؟ إنه لا يزيد على أن يكون غلاما حدثا غض الإهاب قليل الحيلة.. فجا.. لا دراية له بشيء! ليت شعري ماذا يفهم مثل هذا العائق.. الذي جاء يعرض خدماته؟!"

وكانت سكينته التي تشبه سكينة الأسد ووقاره.. ثم معرفة شعره الكث المنفوش.. ووقفته التمثالية الخالية من الحركة على الإطلاق.. أو حركاته الممتلئة

رهبة وجلالا.. والتي هي أشبه بحركات الوحوش الكواسر.. كل هذا ضايقني وملأ صدري كربا. وشعرت، وأنا في خلوة معه في تلك الحجرة الساكنة، بمقدار عظمته.. وهزال شخصيتي! لقد خيل لي أنني حللت ضيفا على أسد في عرينه! لقد ذكرت فجأة كيف كان هذا المارد يستطيع أن يصير شعلة من الحماسة أمام البيانو، أو خلف حامل نوتة المايسترو، وكيف كان شعره يقفز وينتشر فيشبه معرفة الأسد، وكيف كانت عيناه تقدحان الشرر، وترسلان البرق.. وكيف كان يصدر عنه حركات سريعة خاطفة، وهو كاللعبة في قبضة مزاجه الفائر المتأجج كالحمم!

لقد أصبح الأسد الغضنفر، وأنطون روبنشتاين، شيئا واحدا في خيالي!

ثم لقيته بعد ذلك بساعة واحدة في التدريب بدار الأوبرا.. وقد شعرت هنا، ورأيت، كل ما شعرت به، ورأيته، حينما لقيته قبل ذلك بساعة واحدة. لقد كان مزاجه الذي لا تكبحه شكيمة ولا يضبطه لجام ينقذف في كيانه كله وكأنه عاصفة تطير بشعر رأسه إلى أجواز السماء! شعره الذي كان يغطي نصف وجهه، ثم ذراعاه الواثبتان، ورأسه الهاجم، وجسمه المنتفض... ما يجعله أشبه بوحش كاسر يصاول الأوركسترا العاصة كلها.

لقد كان يحاول أن يبز الفرقة بصوته المدوي.. كما سمعته يهتف بنافخي الأبواق قائلا:

"ارفعوا خراطيمكم أعلى.. أعلى كثيرا"..

إنه لم يكن يجد الصوت والقوة الكافيتين لتفسير الانفعالات الجياشة في أعماقه، ومن ثمة كان يطالب النافخين في المزاهير بفتح ثقوب آلاتهم لترسل أصواتا أعلى وأقوى حتى تنطلق رعودها فتتدفق في آذان الجماهير دون أن يحول بينها وبين هذه الآذان حائل.

ثم انتهى التدريب، وانبطح روبنشتاين كالأسد الخارج من معركة فورا فوق أريكته، وقد أخذ الاسترخاء الناعم يدغدغ جسمه المتعب والعرق يتصبب منه من

كل جانب. ووقفت أنا أرقبه بالقرب من باب غرفته، وكنت أستمع إلى دقات قلبي تدق دقا عنيفا.. وكأنما كنت أقف ثمة لأحرسه، ولأصلي له.. وأنظر إليه من خلال الفتحة بين باب الغرفة ولحف هذا الباب. وكانت النشوة تغمر جميع الموسيقيين الذين أخذوا يتبعونه في احترام غامر وإعجاب شديد.. حتى إذا أخذ نصيبه من الراحة، نهض وتوجه إلى الفندق.

ثم تحدث المفاجأة المذهلة التي تربكني وتسقط في يدي.. فهؤلاء هم النافخون في الأبواق يتقدمون إلى بشكوى ضد روبنشتاين.. إنهم يهددون بامتناعهم عن الاشتراك في الحفلة إلا إذا اعتذر إليهم الرجل!

وسألتهم عن السبب، وأنا أرتجف ارتجافا مما لا أزال أذكره من جمال ما رأيت وسحر ما سمعت في التدريب.

وأجابوني بلغة روسية (مدغدغة)، وذلك لأنهم كانوا ألمانا بالطبع:

– "لأنه قال.. لأنه قال.. لأنه ادعى أن لنا خراطيم فكيف؟"

وقال أحدهم وهو يشير إلى فمه ورأسه:

"إن هذا ليس خرطوما.. إنه رأس إنسان وفم إنسان إنني لن أسمح له.."

واندفعوا جميعا يتكلمون بأصوات تختلط فيها الروسية بالألمانية، غير آبهين بما كنت أحاوله من إفهامهم أن الكلمة خرطوم.. لم تكن موجهة إليهم بل كان المقصود بها أبواقهم.. لأنها هي التي تشبه الخراطيم.. لكنهم لم يقتنعوا بهذا العذر على الإطلاق. على أنني أفلحت أخيرا بإقناعهم بعدم التخلف عن الحفلة، فأجابوني إلى ذلك، بشرط أن يعد روبنشتاين بتقديم اعتذاره إليهم، وإلا فإنهم سيحضرون الحفلة ولكن لا يعزفون.

وتوجهت إلى روبنشتاين في الحال، فاستمحته العذر في حضوري هكذا بعد التدريب توا، ثم جعلت الجلج وأتمتم بكلمات عما حدث، وأنا أسأله عما أستطيع

أن أصنع.

وكان الرجل الأسد يجلس جلسته المتراخية نفسها التي كان يجلسها عندما لقيته المرة الأولى.. ولم أره يبدي أي شيء من المبالاة بما أخبرته إياه، وإن كنت أنا أتصبب عرقا من خوف ما كنت أتوقعه من الفضيحة الوشيكة الحدوث.. ومن عجزي عن التصرف وأنا المسئول الأول والأخير في نظر الجماهير

وأجاب روبنشتاين يقول:

- "عال.. عال خا.. لص!"

قالها في نغمة لو أمكن تسجيلها بالكلمات لكان معناها:

"عال.. سأريهم كيف يتسببون في إثارة الفضائح..

سأعطيهم درسا يفكرون فيه طويلا.. درسا لن ينسوه" وقلت له:

"إذن.. هل يمكنني أن أقول لهم أنك سوف تعتذر لهم؟"

وكنت أنطق كلمة: "إنك" بشدة ولهجة تأكيدية.. فقال لي:

"عال.. عال.. يمكنك أن تذكر لهم أنني سأتحدث إليهم.. ليحتل كل منهم مقعده في الأوركسترا"

وكان يرسل ما يقوله في لهجته المتكاسلة المسترخية المعتادة، وهو يمد يده في الوقت نفسه ليتناول خطابا من فوق المنضدة ليفضه ويقرأه،

وكان واجبي بالطبع أن أنتظر حتى أتلقى منه إجابة محددة أخرى، إلا أنني لم أجرؤ على إقلاقه ومضايقته أكثر مما فعلت، فلم أتمسك بطلباتي، وعدت وأنا قلق وغير مقتنع.. وفي شك شديد من أمر الحفلة السيموفونية.. وعلى يقين أشد من أنها لن تنعقد.

وقبل ميعاد الحفلة بوقت كافي توجهت إلى الموسيقيين وأخبرتهم بذهابي إلى

روبنشتاين، وأنني حدثته بكل ما جرى، ثم ذكرت لهم أنه قال لي: "عال! إنني سوف أتحدث إليهم". ولم أخبرهم بالطبع باللهجة التي كان يقول بها هذا الرد، أو ماذا كان المعنى الحقيقي لقوله هذا.

واقتنع الموسيقيون.. وخمدت ثورتهم تقريبا.

وأقيمت الحفلة، وانتهت بنجاح ماهر، بل نجاح منقطع النظير، بالرغم من البرود الشديد الذي لقيها به هذا الرجل العظيم، وبالرغم من الترفع وروح الرزانة التي قابل بها تحيات جمهوره. هذا الجمهور الذي كان يمجده ويبجله ويرفعه إلى مصاف الآلهة من شدة حبة له وإعجابه به وتقديره لفنه! لقد كان يبرز لهذا الجمهور ثم ينحني له انحناءة آلية يرد بها على تحياته وكأنه غافل عمن يحيونه.. بل كان يتعمد المبالغة في ذلك فيتحدث إلى بعض معارفه والجمهور يحييه ويمزق أكفه تصفيقا له.. وكان هذه التحيات ليست موجهة لشخصه.

لقد كان الجمهور يواصل تصفيقه، ولا يكف عنه، ومعنى هذا في العرف الموسيقى أن يعيد المايسترو القطعة كلها، أو وصلة منها على الأقل.. لكن روبنشتاين كان يتجاهل هذا كله حتى عيل صبر الجمهور، وعيل صبر الفرقة نفسها، فكان الموسيقيون يضربون حوامل النوتات الموسيقية بعنف وشدة، ومعنى هذا هو أن ينبهوه إلى ضرورة الإعادة وإلا حدث ما لا تحمد عقباه. وقد ذهبت أنا نفسي، بوصفي المدير المسئول عن الحفلة لأنبه الرجل العظيم إلى أن السهرة لم تنته بعد، وأنه يحسن إعادة القطعة أو إعادة شيء منها تلبية لرغبة الجمهور..

وما كانت أشد دهشتي، وقد كلمته في ذلك في تأدب ممزوج بالرهبة، أن كان جوابه لي:

– "إنني أسمعهم أنا نفسي!"

كأنه يريد أن يقول:

"عجبا!.. وما شأنك أنت؟ إنك لست أنت الشخص الذي يعلمني كيف أسوس جمهوري!"

وكنت ما زلت أشعر بنشوة عظيمة لما اكتشفت من نواحي العظمة في هذا الرجل.. بل كنت أحسد فيه ما يبديه من عدم المبالاة–في جلال وترفع– بما تم له من مجد ونباهة ذكر.. وقلة احتفاله بما يصيب من نجاح، وشعوره بالاستعلاء على الرعاع والأغمار.

ولمحت من طرف عيني النافخين في الأبواق، أولئك الذين كانت أصواتهم تعلو على جميع أصوات الحاضرين! لقد نسوا الاعتذار الذي كانوا يطالبون به، ويصرون عليه.. لقد نسوه.. ولم يعتذر روبنشاتين!

ولقيت أنطون روبنشتاين مرة أخرى.. وأنا، وإن كنت قد عملت عملة بلهاء في هذا اللقاء، فأني سأتكلم عنه، لما لمسته من أمارات العبقرية المذهلة التي تبدت من هذا الرجل المذهل مرة أخرى.

وكان هذا في تلك الفترة نفسها التي كنت أتولى فيها رئاسة الجمعية الموسيقية. وكان العرض المائتان للأوبرا المسماة "الجنى" يوشك أن يرتفع عنه الستار في "مسرح الأوبرا الامبراطوري الكبير". وكانت الصفوة من أعيان موسكو وشخصياتها البارزة تملأ الصالة. وكانت أضواء الحفلة وكبار المدعوين من ذوي الأسماء اللامعة في بناوير المسرح الفخمة، وأعظم المغنين حتى في الأدوار الصغيرة نفسها ثم غناء آل "مجد" يقوم به جميع الكورس وأفراد البطانة، ثم ارتفاع الستار بعد ذلك —وافتتاحية الأوبرا.. وانتهاء الفصل الأول.. وهذا التصفيق الشديد الذي كان يصم الآذان ويهز الجدران تحية حارة وترحيبا عجيبا.. ثم.. ارتفاع السنارة عن الفصل الثاني.. وروبنشتاين على رأس الفرقة، لكنه كان يبدو عصبيا.. لكن نظرته التي تشبه نظرة الأسد لم تحرق أي عازف منفرد ولا أي موسيقار آخر، وإن استطاع الإنسان أن يرى حركات القائد القلقة وتوقزاته المستثارة. وإن استطاع

الإنسان أيضا أن يسمع همسا في الصالة، وأصواتا تقول: "إن مزاج روبنشتاين ليس معتدلا.. إنه ليس مبسوطا".

وفي نفس اللحظة التي ظهر فيها الجنى من الباب السري وأخذ يتصاعد ويرتفع فوق تمارا.. التي كانت مستلقية فوق إحدى الأرائك.. أوقف روبنشتاين الأوركسترا.. وأوقف التمثيل.. وأخذ يضرب حامل النوتة الموسيقية بعصا القيادة وهو يقول مخاطبا أحد الممثلين فوق المسرح، وبلهجة تكاد تنفجر:

"لقد قلت لك مائة مر... ة أن.."

وكان من المستحيل أن نسمع بقية ما قال.

وقد عرفنا فيما بعد سبب ما حدث هو أن عاكس الضوء الذي كان عليه أن يضئ حول الجنى كان يجب أن يأتي من الخلف لا من الأمام!

وساد المسرح كله صمت أشبه بصمت القبور! وأخذت أشباح تجري فوق المنصة، وفي الجناحين كنا نستطيع أن نتبين ظلال أيد تلوح ورؤوس تتحرك. ووقف الفنانون المساكين الذين أخرس هذا الجبار موسيقاهم، وأصاب بالسكتة تمثيلهم، وكأنهم ذاهلون عن أنفسهم، بل عن الدنيا وما فيها، بل كان شيئا قد نزع عنهم ملابسهم فوقفوا فوق المسرح وأسفل منه عرايا.. يحاول كل منهم أن يستر عورته!

وأحسسنا كأنما مضت ساعة كاملة.. وأخذ الجمهور المشدوه يعود إليه وعيه شيئا فشيئا.. ثم أخذ يرسل لسانه ناقدا ما حدث.. وبدأ يظهر ضيقه واستياءه. وأخذت أصوات اللغط تملأ الصالة والبناوير.

أما روبنشتاين فقد جلس جلسته المشهورة.. الجلسة المسترخية التي رأيته يجلسها من قبل. وعندما علت ضوضاء الجمهور وبلغت أشدها هب واقفا، وراح يضرب الحامل بعصاه وهو مول ظهره للجماهير.. ولم يكن هذا يعني أنه أذعن، وأراد الاستمرار في التمثيل والعزف.. بل كان هذا منه نذيرا للمتفرجين، وأمرا يجب

أن يطاع بأن يلتزموا الصمت.. وقد حدث!.. لقد ساد الصمت مرة أخرى..

ومضت لحظات، والسكون الشامل مطبق على رؤوس الثلاثة الآلاف جميعا.. وفجأة.. انسكب الضوء على ظهر الجنى!

وآمن الجميع بروبنشتاين! فلقد بدا الجنى وكأنما جسمه الضخم.. جسمه الهولة.. ظل شفاف أسود.. فله ما أبرع.. وما أعظم الفرق.. إنه منظر يستحق ما حدث!!

وكنت تسمع أصوات الإعجاب والاستغراب تنبس بها الجماهير المذهولة.. لقد عرف، حتى الذين لا يعرفون.. سبب ما حدث.. وأعطوا الرجل العظيم الحق.. كل الحق!!

ومع هذا فقد كانت تحية الجماهير في الاستراحة التالية أقل حماسة.. ولعل السبب هو أن الجمهور كان لا يزال يشعر بروح الإهانة.. إن لم يكن بالإهانة نفسها.. على أن روبنشتاين لم يبال بشيء من ذلك. لقد رأيته يتحدث حديثا عاديا مع بعض الموجودين وراء الكواليس.

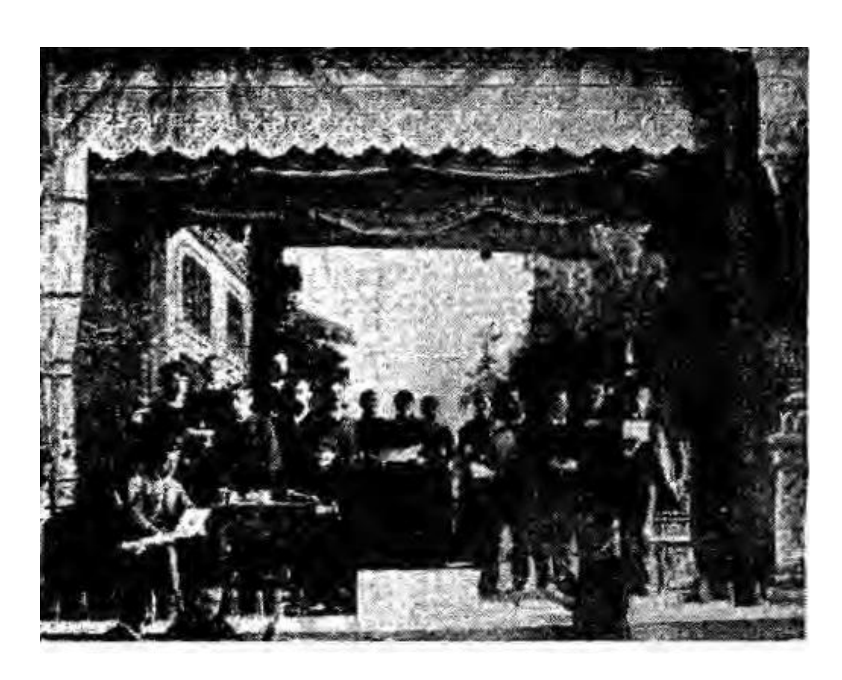
وافتتحنا نحن الفصل التالي.. أعني.. أنا وبعض المديرين الآخرين.. وذلك أننا كنا نقدم للمؤلف باقة كبيةر من الورود.. ذات أشرطة زاهية غالية. ولم يكد روبنشتاين يتقدم من مكان القيادة حتى رأينا أنفسنا نتكبكب نحو الفتحة بين البوابة الحمراء وبين الستار —ولم يكن عجيبا أن يرانا الناس ونحن نندفع في غير انتظام من خلال هذه الفتحة.. لقد كانت الأضواء الأرضية تعشي أعيننا ونحن ننحسب في تلك (الهرجلة!). ولم يكن في وسعنا أن نرى شيئا أمامنا.. لقد كان شيء يشبه الضباب يتصاعد من الأضواء الأرضية بالمسرح الأمبراطوري الكبيرة فتحجب كل شيء في الجانب الآخر.. وظللنا نمشي.. ونمشي.. ونمشي.. وكان يبدو لي أننا قطعنا ما لا يقل عن ميل سيرا على الأقدام!! وسمعنا كل ما في الصالة لم يلبث أن صار لغطا، وإذا بالثلاثة الآلاف متفرج يضجون بالضحك.. وتابعنا نحن المسير

دون أن نعلم ما حدث، أو لماذا يضحك الجمهور، حتى وصلنا إلى بنوار مدير المسرح، وهو البنوار المطل على المنصة مباشرة، وكأنه بزر من الضباب فجأة.

إذن فقد ضللنا طريقنا على المنصة! لقد مررنا بكمبوشة الملقن التي كان يقف أمامها المؤلف وقد أعطى الجمهور ظهره. وأصبح منظرنا ضحكة ونحن نمشي فوق المنصة، أنا والمدير الآخر، وقد وضعنا أكفنا فوق أعيننا من العشا، ناسين باقة الأزهار الكبيرة وشرائطها المدلاة تتجرجر وراءنا كمسبل من الماء يتصبب منا.. حتى لعلك لا تصدق أن روبنشتاين نفسه قد نسى فطرته من الصرامة والوقار وانخرط مع الجمهور في ضحك عميق مقهقه! بل لقد كان يضرب الحامل الحديدي بعصاه في يأس وشدة لكي يدلنا على مكانه، وهو المقصود بباقة الزهر.. ولكن من؟ لقد كنا في تيه بسبب هذا البهر الذي أعشى أبصارنا وخيم على تفكيرنا وأخبل خطانا!

وقل إننا وجدناه آخر الأمر، وبعد أن شبع فينا ضحكا هو والجمهور.. فقدمنا له الباقة.. وولينا هاربين.. في منظر جعل المتفرجين يضاعفون ضحكهم علينا.. وجعل فترة الاستراحة تمتد حتى ينتهي هذا الضحك الذي كان يبدو كأنه لن ينتهي!

والظاهر أنني كنت في ساعات نحسي دائما وأنا أكرم الرجل العظيم روبنشتاين حيا وميتا.



تدريب على أوبريت جافوتا

ستانسلافسكي أول الواقفين إلى اليسار

وأخوه الأكبر جالس إلى البيانو وفي المقدمة

الفصل الثاني عشر

محاولات في الأوبريت

قصة أول أوبريت يخرجها المؤلف في مسرحه المنزلي.. المؤلف يحذر الناشئين من التقليد.. لنتوفسكي والأوبريت اروسية.. الهو ميتاج في موسكو (الصومعة أو مدينة الملاهي).. (رحم الله أيام مدينة رمسيس).. المؤلف يقتدي بما صنعه لنتوفسكي.. الصعوبات التي تواجه المدير الفني.. الأوبريت والفودفيل أحسن ما يليق بالممثل الناشئ لأنوما لا يحتاجان إلا إلى الصنعة الآلية.. المؤلف ينتقد نفسه.. إخوات المؤلف يعدن في باريس فيكتب من أفواههن نصوص أوبريت شهدنها هناك ليمثلها، كما ينقل المناظر والإخراج نقل مسطرة.. التجربة تتكرر في العام التالي وبنفس الطريقة.. دروس الرقص الياباني (الجيشا) –الكاليدوسكوب العجيب.. كوميسارجفسكي يجذب المؤلف إلى الأوبرا بعد أن يزهد الأوبريت.. لكل ممثل معجبون وإن كان (زفتا).. راقصة الباليه المشهورة زوكتشي ترقص وتدرب المؤلف وفرقته..

انتهى العمل في المسرح الجديد بهذا الجناح الذي حدثتك عنه في دارنا في موسكو. وكان عبارة عن غرفة كبيرة متصلة بعقد فخم بغرفة كبيرة أخرى كان في إمكاننا إقامة المنصة فيها ورفعها منها ثانية لتصبح غرفة تدخين، كما كان في الإمكان اتخاذها غرفة للأكل طوال أيام الأسبوع. فإذا كانت أيام التمثيل أصبحت صالتنا التي تتلقى زبائننا. وكنا نتغذى فيها ثم نظل بها لإجراء تداريبنا. ولم يكن يكلفنا تحويلها إلى مسرح إلا إضاءة المصابيح الأرضية التي كانت تعمل بغاز الاستصباح في ذلك الوقت، وأن ترفع الستارة الحمراء الجميلة ذات التصاوير والرسوم المذهبة، والتي كانت المنصة تقع وراءها مباشرة. وقد أقمنا وراء المناظر

كل ما نحتاج إليه من حاجيات. فكان بابان يؤديان من المسرح إلى بهو طويل وإلى صالة صغيرة.. وبالإضافة إلى المنزل نفسه الذي كان في مقدورنا اتخاد عدة غرف منه للبس. وكنا نتخذ من البهو الطويل مخزنا لمناظرنا وأمتعتنا، كما كانت توجد فيه محابس ضبط الأضواء الغازية.. وبالاختصار لم يكن علينا إلا أن نفتح المسرح لنجد كل شيء في أوفى ما نريد من الاستعداد.

وكنت قد أحضرت من فينا في ذلك الوقت أوبريت جديدة تسمى "جافونا". وكان أحسن ما تمتاز به هو أنها لم تمثل من قبل في مدينة موسكو، وأنها كانت تحتوي على أدوار مناسبة لجميع أفراد فرقتنا. وقد اضطررنا إلى دعوة منشد محترف حديث التخرج في الكنسرفتوار –أو معهد الموسيقى– وكان على قسط كبير من المرانة، وإذا صوت باديتونى عال جميل، وإن كان مظهره غير أخاذ ولا جذاب، لضآلة جسمه وقبح منظره، وكل ما يتسم به فنان الأوبرا البائس من سجايا تافهة.. ومما كان يزيد طينته بلة أنه لم يكن على شيء قط من الموهبة المسرحية. وكانت شريكته ابنة عمي.. تلك البنية التي كانت تستعد على الدوام للظهور على منصة الأوبريت، إلا أنها لم تكن تجد من الشجاعة ما يدفعها إلى الظهور عليها للمرة الأولى. وقد تكونت منذ أول تدريب جبهتان.. أولاهما منا نحن فريق الهواة المساكين، والثانية من المنشد والمنشدة ذوي الدراية العلمية. ولم يكن فينا من يستطيع أن يوجه كلمة واحدة إلى الباريتون العظيم الذي لم يكن يخالجه الشك قط في تفوقه علينا من الناحية العلمية في فنه. زد على ذلك ما عولت عليه –لسوء بخته– من إطلاق العنان لخيلاء ممثلينا الهواة.. يتباهون ما شاءوا، ويفعلون ما أرادوا.. لقد كانت الغيرة تضاعف من نشاطنا نحن الهواة فلا نأبه بتعب ولا نهتم لنصب. وكانت العقبة العظمى هي أن الباريتون المتعلم قد حفظ دوره بسرعة البرق ورفض أن يتدرب عليه مع الجهلة من أعضاء الكورس. واضطرني هذا إلى حفظ دوره متوخيا أن أحل محله في مساعدة الكورس في أثناء التداريب.

وبعد أن فرغنا من هذا.. وأصبح كل شيء على ما يرام، حضر إلينا الباريتون

العظيم وتفضل بإظهار الرضا عن أداء الكورس. وكنا قد تولينا التدريب حسب خطة استنبطناها نحن بأنفسنا خلاصتها أن نحفظ النص عن ظهر قلب حتى لتكرر الكلمات نفسها تكرارا آليا، وذلك كما فعلنا في "الوتر الواهي" وفي "سر امرأة"، ثم أن نعيش في الدور نفسه لا في ذواتنا نحن، وذلك كما فعلنا في "الرجل العملي". وهذا بالطبع لم ينته بنا إلى شيء، ولا عاد علينا بفائدة تذكر. وذلك لأن التمرس بتجاريب الحياة يخلق في الإنسان باستمرار حاجة إلى البديهة والارتجال. في حين أن طريقة استظهار الكلام تحرم الإنسان من القدرة على الارتجال حرمانا تاما. على أن طريقة الاستظهار قد سادت على كل طريقة أخرى، مثلها في ذلك مثل كل طريقة فجة أو طريقة آلية. فهذه شريكتي لا تكاد تفرغ من كلامها، وأكون أنا قد سمعت أواخر كلماتها المعروفة لي جيدا حتى ينطلق لساني ليردد كلماتي. وقد كنا نأخذ في هذا الوقت بهذه الطريقة الآلية الموثوق بها لمجرد كونها طريقة سريعة موفرة للزمن من جهة، وللشعور بالأمان والسلامة من الزلل الذي كنا نحسه ونحن نستعملها أكثر مما كنا نشعر به إذا استعملنا الطريقة الأخرى. طريقة البديهة والارتجال.

إنه مما لا يخلق بالهواة أن يستعملوا كليشيهات المحترفين المحفوظة دون أن يعوا ما تنطوي عليه من معان.

وبالرغم من ذلك تم لنا شيء من الانسجام –إذا جاز لي أن أسمي ذلك انسجاما– نتيجة لتداريبنا المتوالية. فلقد أخذ كل منا على الآخر، وخيل لنا أن استظهارنا لأدوارنا، ذلك الاستظهار الآلي، قد أوصلنا إلى الأداء المثالي الكامل. وكانت خطة الإخراج وتوزيع الأدوار خطة بالغة من الكمال غايته في رأينا، إذ كنا نقلد فيها، تقليدا يجري في حدود أذواقنا على مثال الفنانين الأجانب العظماء الذين زاروا موسكو. ومما لا شك فيه أننا كنا نغالي مغالاة فيها قدر كبير من الزهو حين كنا نقارن أنفسنا بعظماء الفنانين المدربين. ولكن الباريتون –المنشد المحترف ذا الصوت العالي– كان لا يكاد يرفع عقيرته بوصلة عالية، ثم ينتهي منها، حتى

ينسانا الجمهور، ويطلق أيديه بالتصفيق الشديد تحية بحضرته وإعجابا، وكيف لا، والجمهور يشعر أنه في حضرة أخصائي عارف بفنه أضعاف عرفاننا بهذا الفن!

وكنا نصيح والحسد يملأ جوانحنا:

"إلا أنه رجل غبي جامد العقل!"

فيرد علينا بعضهم قائلا:

– "هذا لا شك فيه. إلا أنكم تسلمون معنا بأن له صوتا أي صوت! يا له من صوت قوي، وحنجرة سليمة، ومقدرة على الإنشاد"

وينظر بعضنا إلى بعض ونقول:

"لا فائدة.. لا فائدة"

لقد كان الباريتون المتمرن بطل الحفلة، ولم تكن نحن إلا مساعدين له فحسب. وقد أحسسنا في ذلك بظلم واستياء شديدين، فرحنا نفكر ونفكر تفكيرا حزينا عميقا، ترى، ماذا عسانا نصنع؟ وكيف لنا بالاستمرار في العمل؟ إننا راغبون رغبة صادقة في أن نتعلم.. ولم نكن طول هذا الوقت إلا في انتظار من يشير علينا بمن يعلمنا وكيف نتعلم؟ ولم يكد الباريتون يخفض من صوته، وتذهب الجلجلة من رؤوس الجمهور، حتى أخذ الناس يفطنون إلى وجودنا.. وجهودنا إلى وجود هذا النفر من الفنانين الهواة، وما بذلوه من مجهودات فنية، لقد كان حسن إصغائهم جزاء حسنا لنا، أعاد إلينا الإيمان بأنفسنا.

ولم أنس بعد ذلك أنه إلى جانب الفن والموهبة يوجد شيء اسمه الكفاية والمقدرة.

لقد كان للأوبريت الروسية المنزلة العليا في نفوس أهل موسكو في ذلك الزمن. وكان لنتوفسكي، ذلك المدير المشهور، قد جمع حوله فرقة راقية كان من بين أفرادها أشخاص ذوو مواهب حقيقية، من المغنين والممثلين من جميع

الأوصاف. لقد كان النشاط الذي يبديه هذا الرجل الفلتة.. الرجل غير العادي.. يخلق جوا غير عادي مثله في الأعمال المسرحية بأكملها، وذلك إذا حكمنا على هه الأعمال بخصبها وتعدد نواحي الإجادة فيها. لقد كان حول مبنى من مباني المدينة بأكمله إلى متنزه عام فيه الروابي وفيه المروج وفيه البرك والينابيع وفيه المماشي والطرقات. وكان يسمى هذه الجنة.. هذه الحديقة.. الهرميتاج.. أي الصومعة أو المنسك.. أو خلوة العابد.. ولقد عفت آثارها ولم يبق منها شيء الآن إذ قامت مكانها عمارة ضخمة اليوم. وكان الإنسان لا يكدا يتصور شيئا أو يفكر في شيء إلا وجده في تلك الجنة.. حتى السن والزوراق تجري في بركها.. وحتى الصواريخ النارية التي تمثل المعارك الحربية بين الأساطيل وغرق السفن.. وحتى المماشي المصنوعة من الحبال فوق سطح البرك.. بل كنت ترى الجندولات البديعة التي تسبح في مياه الحديقة وقد ازدانت بالمصابيح الملونة ذات المنظر الخلاب.. بل كان ثمة ما هو أجمل وما هو أروع.. لقد كنت ترى السابحات الفاتنات.. بل الجنيات الخالبات للب يسبحن كعرائس الماء الخياليات في برك الحديقة ونافوراتها التي أقام منها ذلك المدير البارع مسرحيين كبيرين: أحدهما باليه مائي والآخر باليه أرضي.. باليه البحر وباليه البر! أحدهما يتسع لعدة آلاف من المتفرجين ويستعمل للأوبريت، والآخر في الهواء الطلق. وقد شهدت فيه ميلودرامة ممتلئة مانحوريات اسما "آنتيوس". وكان هذا المسرح الأخير في صورة المسارح اليونانية وعلى نمطها وله مدرجه الهائل الضخم وله ما كان لهذه المسارح من روايات عجيبة وأوركسترا بديعة وباليهات فاتنة وفرق إنشادية وممثلين نوابغ، وهذا إذا جاز لنا أن نقيسهم بممثلي زمانهم. وكنت ترى إلى جانب المسرح متسعين من الأرض الفضاء يفصل بينهما مسرح مرتفع لعرض الألعاب البهلوانية وصالة – أودريتويم– لجلوس الجمهور تحت قبة السماء.

ولقد كان هذا الهرميتاج –وما أغرب أن يكون هذا المكان صومعة! يحتوي على كل ما يجول بخاطر الرجل الأوربي مما اشتهرت به المسارح الخلاوية من

بريمادونات الكباريهات –فاتنات المشارب– إلى المنومين المغناطيسيين والحواة وأصحاب الفرج الغربية.. لقد كانوا جميعا يجدون إقبالا منقطع النظير في ذلك الهرميتاج. في ذلك المنسك.. صومعة الفنون التفريحية!!! وكان كل من يرد على موسكو يعني أول ما يعني بمشاهدة مباهج هذه السوق المسرحية العالمية التي تعرض فنونها بالجملة.

أما الأرض الفضاء الأخرى فكانت مخصصة لسيرك، وكانت أكبر وأفسح من الأرض الأولى. ولم تكن الحركة تهدأ فيها أبدا.. حركة الممرنين والمدربين ومروضي الوحوش



ستانسلافسكي في دور بيوبيو في أوبريت ليلى

وأخته ماريا في دور ليلى وسواس الخيل.. إلخ. وكنت تد فيها طرقات معروشة ندية الظلال، واستراحات صيفية تهدأ إليها النفس ومقاعد شاعرية تحت ظل متناثرة على شواطئ البرك وحافات المسابل المائية في نبات الحديقة التي كانت الأضواء تغمرها من جميع جهاتها في سكون الليل، منسكبة من عاكسات الضوء ومجمعاته، ومن المصابيح والزجاجات التي لا يحصيها عد.

وفي بهر هذه الأضواء كنت تستمع بمشاهدة المواكب الفاتنة ومناظر السباق ومباريات المصارعة وفرق الموسيقى العسكرية ومنشدي الغجر والمطربين الشعبيين الروس.. وغيرهم وغيرهم ممن لا يمكن حصرهم. لقد كانت موسكو كلها وزوار موسكو أجمعين يفدون إلى هذه الجنة الشاسعة الفيحاء يستروحون ويستمتعون.. وكانت مطاعمها تقوم بخدمتهم جميعا وتقدم لهم المطاعم والمشارب التي يشهتون.

لقد كان الناس من كل صنف ومن كل لون يفدون عليها.. العائلات والعامة والأسرتقراط، والساقطات وبناء الهوى، والمتأنقون من أولاد الذوات.. ورجال الأعمال.. يأتون زرافات ويأتون وحدانا.. ويأتون مع المساء.. ولا سيما أمسيات الصيف، حينما يشق على النفوس استنشاق هواء المدينة التي تزفر حينئذ بسموم الحر الخانق.

وكان لنتوفسكي لا يألو جهدا في القيام بكل ما يجذب الناس إلى جنته، كما كان يقسو قسوة لا يمكن تصورها في الاحتفاظ لجنته بمستوى أدبي رفيع. وكان يتبع في ذلك أساليب عجيبة حقا. فكان يطلق عن نفسه الشائعات المرعبة التي تخيف الأبالسة أنفسهم.. مثال ذلك ما لهت به الألسن مرة من أنه ألقى بالقوة بأحد تجار الفضائح من فوق سور الهرميتاج لتتحطم رأسه ويختفي إلى الأبد. وأنه كان يتبع في (تفويق) السكارى طريقة مضحكة قاسية.. فمهما كانت شخصية المخمور، فهو يمسك به من (زمارة رقبته) ثم يلقى برأسه تحت سطح البركة فيفيق

في الحال. وكان (الغنادير) من أبناء الذوات يخشونه ويفزعون منه كما يفزعون من الجحيم نفسها فلا يخرجون عن حد الأدب، ولا يخرقون قوانين اللياقة والآداب العامة، ولهذا كنت تراهم يحافظون على هذه القوانين أشد مما يحافظ عليها ويلتزمها بنات الأسر الأرستقراطية في أشد المدارس الداخلية صرامة ومحافظة على الأخلاق. فإذا حدث أن أخل أحدهم.. أو إحداهن.. بشيء من هذه القوانين في الحديقة، فإنه بذلك يحرم نفسه من دخولها إلى الأبد.

وهذا كله من الممكن تصديقه، لأن المدير كان بالفعل رجلا حازما قوي الشكيمة، وكان لجسمه الهرقلي وقعه المخيف في النفوس، وكان له كتفان عريضتان ولحية كثة سوداء حالكة السواد، وشعر مرسل على طريقة العسكريين الأرستقراطيين القدامى الروس، أو من كانوا يسمونهم طبقة البويار. وكان يلبس معطفا روسيا من القماش الرقيق الأسود، ونعلين سوداوين لميعتين.. مما يضفى عليه سيما العظمة وهيبة فرسان العصور الوسطى. وكان يتحلى بسلسلة ثمينة ذهبية ازدانت بجميع أنواع الأنواط والنياشين والمداليات التي أسبغها عليه مشاهير الرجال، ومنهم من هو سليل الأشر المالكية –كما كان يلبس قبعة روسية ذات فتحة عظيمة يبرز من خلالها وجهه، وبيده عصا أشبه بالهراوة أو الشمروخ الذي يبعث الرعب في قلوب المشاغبين. وكان صوته يدوي كالرعد وكانت له مشية سريعة تلفت النظر، وتعلن عن جبروت صاحبها.

لقد كان لنتوفسكي يظهر فجأة في كل ركن من أركان حديقته ليرسل عيني باز على ما يجرى فيها جميعا.

لشد ما أصبحت هذه الصومعة.. أو الهرميتاج. أو مدينة الملاهي.. أو ما شئت فسمها.. مثالنا المحتذى في ذلك الزمن.. بل حلمنا الذي نطمح إلى محاكاته والنسج على منواله في كل ما نرمي إيه من أمانينا المسرحية. لقد كان كل ما فيه يجذبنا كالمغناطيس.. ولم يكن ذلك يقتصر على أوبرتاته فحسب، بل كانت

ملاهيه الخلاوية نفسها تسحرنا وتخلب ألبابنا. إننا نحن أيضا تمنينا لو كان لنا مسرح للموسيقى كمسرحه، ولو أن لنا في مسرحنا مثل تلك الموائد ومثل تلك المصابيح المظللة لكي يشرب الناس الشاي عندنا، كما يشربونه في هذه الجنة، أو لو أننا استطعنا تقديم برنامج خلاوي في الهواء الطلق مثل برنامجه وأن نسلي الناس وندخل على قلوبهم المسرة ببرنامج صواريخ وألعاب نارية مثل صواريخه وألعابه النارية.

وكنا نتمنى لو استطعنا أن نجعل برنامجنا مستمرا كما هو الحال في الهرميتاج.. فلا ينتهي التمثيل داخل المسرح حتى تصدح الموسيقات خارجه، هاتفة بالناس لكي يتمتعوا بمباهج أخرى جديدة. مباهج لا تكاد تنتهي حتى يبدأ تمثيل جديد داخل المسرح.

ويستطيع الإنسان أن يدرك المجهود الجبار الذي كان يستلزمه مثل هذا المشروع العظيم والقيام عليه في ليلة واحدة ولا سيما إذا لم يقبل عليه جمهور كبير ضخم يغطي نفقاته.

لقد بدأنا ننشئ في حديقتنا ومسرحنا، شيئا كهذا.

وكنا نتولى أعمال الإضاءة والزخرفة بأيدينا، لقلة ما لدينا من مال يكفي لاستئجار حديقة مهيأة بالفعل، أضف إلى ذلك قيامنا في الوقت نفسه بأعمال التدريب على الأوبرين التي حشدنا لها عددا كبيرا من المنشدين والممثلين.

ومثلنا أوبريت "ماسكوتا" التي اضطلعت فيها بالطبع بدور الراعي بيبو. وإني لأخجل الآن من النظر إلى صورتي في ذلك الدور. إن كل ما تتصور مما يمكن صدوره من صنعة الزينة المفتعلة الردئية في دكان حلاق جلف كان ألعن منه قد عمل منه مكياجي.. من شوارب مجعدة وشعر رأس مستعار وسيقان مشدودة شدا عنيفا.. إلخ.. وهذا كله لراع ساذج كان يعيش دائما عيشة فطرية في أحضان طبيعة لا تحب الافتعال. وليت شعري كيف أضع ذوقي الذي لا يعجبه العجب في أي

شيء تنقصه ذرة من جمال، مع هذا المكياج الذي غاضت منه كل معايير الجمال جنبا إلى جنب!

ولن أملك وأثير السأم في نفسك بتكرار التفصيلات التي نقلناها عن لنتوفسكي ونسجنا فيها على منواله —لقد نقلنا عنه جميع الأوضاع والحركات الأوبريتية نفسها. ومع ذلك فقد كنا نفتقد الجمال فيما نقلنا، بل فيما صنعناه نحن من غير نقل ولا تقليد فلا نجده. وا أسفاه! لقد نسينا أن الفن ينتقم لنفسه دائما! لقد كان كل ما يجب على أن أقوم به هو أن أدخل في الدائرة السحرية لدور عاشق في أوبريت، ثم لا أستطيع أن أرى أي شيء فيه أثر من الحياة حولي.. اللهم إلا هذا الفرغ المبت الخاوي.. كأنما أنا محوط من جميع الجهات بسور حجري شاهق لا أمل في النجاة منه.. وقد غنيت بالطبع كما بغني الهواة.. وفي خيالي أن لي صوتا أوبريتيا رائعا!

وقد أجاد الممثلون الآخرون إلى حد ما في أداء أدوارهم. وكان الكورس مكونا من جميع الخدم الذين لا دراية لهم على الإطلاق بأصول الفن الصوتي.. ثم من الأصدقاء الذين كانوا يضطرون إلى الحضور يوميا إلى قريتنا للقيام بالتدريب، فكانوا يصلون في السابعة صباحا ولا يبرحون إلا في الثانية أو الثالثة من صبيحة اليوم التالي —في بعض الأحيان. وقد ينهض البعض في السادسة صباحا ليذهب إلى موسكو، ثم ليعود لتدريب المساء! ولابد لي من أن أقرر أن التدريب كان يجرى على نسق طيب. وفي معظم الأحيان لم نكن نذوق النوم قط، لأننا كنا نذهب بعد التدريب إلى غرفة شاسعه مخصصة لنا وللمنشدين (وكانت غرفنا قد حجزت للسيدات) وكانت الغرفة كلها مكتظة بالأسرة التي لا يفصلها إلا ممر ضيق في وسطها. وأترك لخيالك ما يمكن أن ينشب في حجرة بهذه الحال من نكت ومزاح وما يروي من نوادر وحكايات ونمائم وما يتفجر من ضحك وتقليد للحيوانات وغمز وقمز. كما تفعل القردة وهم يتواثبون من الغرف في ملابسهم المضحكة.. وما يجري من حمامات ليلية وسباحة في النهر وألعاب بهلوانية وتمرينات رياضية.

واشتد الهرج والمرج حتى تحطمت أرضية الغرفة وأخذ البياض يتساقط في غرفة الجلوس أسفل منا، وأصبح مما لابد منه إخلاء الغرفة وتوريع المنشدين على غرف أخرى، وقم هذا بسرعة، إلا أن الحركة لم تقف، وكنا نتنقل من غرفة إلى أخرى ونتزاور ونثرثر، ولم يكن أحد من المنشدين يستطيع مراجعة نونته الموسيقية، فقد كان لابد من تعلمها على نغمات الموسيقى إلى أن يستطيعوا التغني بها بطريقة آلية. ولقد كنت أدهش إلى ان يستطيعوا التغني بها بطريقة آلية. ولقد كنت أدهش أيما دهش لما كان يبديه أخي الأكبر من صبر وطول أناة مع هؤلاء المنشدين.. حقا.. لقد أتى بالمعجزات الباهرات:

ولقد كان المدير الفني يواجه الصعوبات نفسها، ولم يكن لي بد من أن أتولى تدريب كل منشد على حدة.

وقد توج العمل خارج المسرح وداخله بالنجاح التام، وليس يخفي أن الحفلة لم تعد على أنا شخصيا بأية فائدة، بل العكس هو الذي حدث فعلا. فلقد أصابني أكبر الضرر.. لأن أخطائي تأصلت في، ولم أكن أستطيع منها فكاكا ولا لها إصلاحا.

لقد كانت الأوبريت في أوج عصرها الذهبي في تلك الأيام وكانت تتمتع بمنزلة لا تعد لها منزلة من نفوس الجماهير. وفي تلك الأيام أيضا كانت فنانة الأوبريت وراقصتها المشهورة أنا جوديك تتربع على عرش ذلك الفن الرفيع في باريس، وكانت تزور بطرسبرج وموسكو زيارات كثيرة لعرض فنها فيهما.. وكان هذا عاملا ثانيا من العوامل التي جعلتنا نسير مع التيار حتى أصبح أعز أمانينا أن نخرج أوبريت.

والظاهر أن الحياة هي التي تولت تعليمنا، وأمسكت بزمامنا في تلك المرة أيضا. فأحسن المدارس التي يتخرج فيها مهرة الممثلين هي الفودفيل والأوبريت. ولم يكن من باب المصادفة أن أعظم ممثلينا القدامى قد تألق نجمهم أول ما تألق

في تمثيل الفودفيل وفي تمثيل الأوبريت، وهذان هما اللونان الخفيفان اللذان يتطلبان من الممثل قدرا عظيما من الصنعة السطحية الظاهرية، بعكس المأساة والمسرحية الجدية التي تتطلب من الممثل قدرا ثقيلا من الانفعالات النفسية العميقة التي ترهق روحه، كما تتطلب ذكاء ومواهب فذة يستطيع بها حل مشكلاتها التمثيلية وتفهم ما تزخر به من أسرار.. وهو ما لا يستطيع الممثل الناشئ أن يدركه إلا بعد طول الصبر و(المرمطة) في أدوار الفودفيل والأوبريت، تلك الأدوار التي تطلب أهم ما تتطلب جمال الصوت والنطق وطلاوة الإشارة ورقة الحركة وحسن الاتزان وخفة الروح الطبيعية غير المتكلفة التي تنتقل كهرباؤها في رقة ورشاقة من الممثل إلى الجماهير. وهذا هو اللون الذي كانت تمثله أنا جوديك تلك الممثلة الموهوبة التي كانت تمتاز –فضلا عما ذكرنا مما يتطلبه ذلك اللون الخفيف كله، برقة (تقاطيعا) الفرنسية الفاتنة، وبما خصها الله به من روح الفكاهة وخفة الروح وبراعة الأداء.. تلك السجايا التي لا يمكن الوصول إليها بغير وجود فنان موسيقار مبدع ملم بأصول الصنعة.

ولم يكن ممكنا أن نقنع بمستوى أقل من هذا المستوى، لأن أذواقنا التي تطورت وأصبحت على درجة عالية من الرهافة والحساسية كانت تنشد الأوبريت الفنية البارعة. وكنت أنا خويلا (لخمة!) ثقيل الظل لا يمكن أن تأنس الأعين إلى منظري.. زد على ذلك قبح صوتي وسوء نطقي، ومن ثمة كان ضروريا أن أتعهد بالتمرين والتطرية ذلك الصوت القبيح وهذا النطق الأسوأ، وأن أصلح من حركات وأوضاع جسمي، ثم أن أكلف نفسي أشق العناء وأحملها ما لا تطيق لكي تدرك شيئا من تلك الغاية، وتحقق ولو قليلا من هذا الأمل، وهو تكليف وصل بي إلى حد الجنون.

لقد كنت (لخمة) ثقيل الظل إلى حد بشع غير عادي. ولن أنسى أنني كنت كلما دخلت غرفة ضيقة في أي منزل أسرع أصحابها إلى إبعاد كل شيء قابل للكسر من طريقي، لما كانوا يعتقدونه من أنني لابد كاسر لهم بعض آنيتهم. وأذكر

أنني أوقعت نخلة كانت موضوعة في برميل في إحدى الحفلات الراقصة —وفي حفلة راقصة أخرى زلقت رجلي فأمسكت ببيانو فانقلب فكسرت رجله وانقلبت أنا معه.. ولم تكسر رجلي طبعا! ولم يكن هذا هو البيانو الوحيد الذي كسرته، فقد كسرت بيانو آخر... ولكني لن أحدثك عن ذلك الآن، بل أدع الحديث عنه إلى حين.

كل هذا جعل حديث ثقل ظلي على كل لسان، وأطار ذكرى في كل مكان! ولم أكن أجرؤ من أجل هذا، أن أذكر لأي مخلوق، ولو بالرمز، أنني أود أن أصبح ممثلا، لثقتي أن هذا لن يثير غير الضحك علي وسخرية أصدقائي مني. وإني لأذكر أنني عولت على ألا أذهب إلى الريف، بالرغم من حرارة الصيف الشديدة، وأنني أبيت على نفسي التمتع بالحياة الخلاوية وسط أهلي وعشيرتي، وإنني لم أقم بهذه التضحيات كلها إلا لكي أصل دراساتي في منزل المدينة الخالي، حيث



ستانسلافسكي في دور بلنشارد في أوبريت ليلى

وأخته ماريا في دور ليلى

كنت أجد تسلية لا تعدلها تسلية في وقوفي ثمة أمام مرآة ضخمة لأهذب من حركاتي وأقوم من أوضاعي، وأن الجدران الرخامية والسلاسلم الرخامية أيضا كانت تجعل لصوتي رنينا غير هادي ولا عهد لي به. وقد ظللت طوال الصيف وكل الخريف، أقوم بهذا التدريب يوميا، وبعد فراغي من أعمالي المكتبية، وفقا لبرنامج صارم أخذت به نفسي، وكنت لا أفرغ منه حتى الساعة الثالثة أو الرابعة صباحا. ومن العسير أن أحصى هنا جميع التدريبات التي كنت أقوم بها طوال هذه

الساعات. لقد كنت أستعين بكل ما تصل إليه يدي لخلق المظهر الخارجي وصورتي الظاهرية التي خلقتها لنفسي بنفسي. وكنت أنظر إلى نفسي في المرآة وأفترض فيها جمهوري من المتفرجين حتى أصبحت ملما بأوضاعي التشكيلية، كما كنت أصغى إلى صوتي، فعرفت عيوبه، فعالجت نطقي وأصلحت ترنيمي. وبعد، فماذا أيضا كنت أستطيع أن أعمل؟ لقد كنت صاحب خبرة وذا دراية، ولم أكن أجهل الخطر الذي يجنيه الممثل على نفسه إذا تدرب أمام مرآة، وبالرغم من هذا حصلت على نتيجة لا بأس بها من ذلك كله، فقد وفقت إلى معرفة عيوب حركاتي وأوضاعي التشكيلية، والطريقة الخارجية لتلافيها، على أن أهم ما استفدته في ذلك الصيف هو علاج عيوبي في النطق وفي لهجتي التعبيرية.

وعادت أخواتي من باريس وقد شهدن فن آنا جوديك فأطربهن أيما طرب، وازدهاهن وسحر نفوسهن. لقد شهدنها في الملهاة الموسيقية "ليلى" وهي أوبريت من أربعة فصول لا تشتمل على أدوار كثيرة إلا لها مزاياها الموسيقية والمسرحية (الدرامية) الكثيرة. ولم يكتف إخواتي بمجرد التحدث عن هذه الأوبريت وعما تحتوي عليه بطريقة مختزلة منظمة، بل رحن يوقعن لنا جميع قطعها الموسيقية.. فيا لذاكرة الشباب الوقادة التي لا تستطيع ذاكرة غيرها التقاط ما سمعته في حفلة تمثيلية واحدة أو حفلتين التقاطا لا خطأ فيه وبكل النغمات والتلحين الرائع الذي لم تضع نهمنه نبرة واحدة!

وشرعنا في الحال في كتابة النص من أفواه أخواتنا، ونضع الكلام للموسيقى، واللغة الفرنسية حينما تترجم إلى الروسية تتكون عادة من جمل أطول وتستغرق كلمات أكثر، وقد عزمنا على تلافي هذا العيب فعزمنا على كتابة المعاني بجمل أقصل وكلمات أقل من الأصل الفرنسي.

مثال ذلك تلك العبارة الفرنسية: "**Suis-je on?**" وتجيبه الأخرى: "**Dame**" فقد ترجمها أحد المترجمين الروسي: "هل خلقت رجلا في رأيك أو الأمر غير

كذلك؟" وتجيبه الأخرى: "بل امرأة!". أما نحن فقد ترجماناها هذه الترجمة القصيرة المختزلة: "ألست رجلا؟" فتجيبه: "بل امرأة!"

وقد قام الشخص الذي كان عليه أن يقول تلك العبارة بنطقها وإلقائها مرارا لكي يخبر صلاحيتها في هذه الصيغة أو تلك، وكانت كل صيغة تتيح للممثل الفرصة لكي ينطقها في الأصل الفرنسي ثم في الترجمة الروسية باللهجة والنغمة الفرنسيتين. ومن حسن حظنا أن جميع الممثلين كانوا يجيدون اللغة الفرنسية ويدركون موسيقاها وسجاياها الغريبة الخاصة بها، فلم يكن عبثا تدفق دماء المسرح الفرنسي في عروقنا. وقد بلغ بعضنا الكمال الفني في ذلك، ولا سيما أختي الكبرى. ولكن بالنسبة إلى تفكك نطقنا وتنافره في ذلك العهد، ومدة من الزمن بعد هذا العهد أيضا فقد كان من المستحيل أن نحكم إن كانت هذه الأخت تتكلم الفرنسية أو هي توطن بالروسية. صحيح أنها كانت تلجأ إلى ما يلجأ إليه معظمنا، من التعبير عن معنى الجملة، وتأتي بمعظم كلماتها المكتوبة لضمان الغنة والنبر في الترنيم الفرنسي. وكان المتفرجون يرون تمثيلا روسيا يظنون أنه يلقى باللغة الفرنسية، لاستحالة فهمهم للكلام الذي يقال. بل كان هذا يصدق أيضا على الحركة والأداء المسرحي حيث كان يتألف منهما نسق أقرب إلى أن يكون نسقا فرنسيا منه إلى النسق الروسي. لقد كنا نعرف ونحس أساليب اللغة الفرنسية وسجاياها معرفة كانت تنسينا أساليب اللغة الروسية وسجاياها.. وهنا.. كان عيبنا..

وقد نقلنا الإخراج وجميع الأعمال المسرحية الأخرى "نقل مسطرة!" عن الأصل الفرنسي نقلا خضعنا فيه كل الخضوع لما شهدته أخواتنا في المسرح الباريسي.

أما أنا فسرعان ما اتخذت لنفسي طرائقي الخاصة في الكلام والحركة في الدور الفرنسي وقد هيأ لي ذلك كله نوعا من الاستقلال فوق المسرح. ولعلى لم أكن أؤدي الدور كما تصوره المؤلف، ولكن مما لا شك فيه أنني نجحت في خلق

صورة حقيقية صادقة للشخصية الفرنسية كما صورتها الترجمة الفرنسية، وكان هذا نجاحا حقيقيا بطريقة من الطرق، لأنها إن كانت صورة فيها تقليد وفيها محاكاة، فقد كنت أقلد منها الحياة نفسها، ولم أكن أقلد صورة مسرحية. وقد وجدت أنه من السهل بعد إحساسي بالسمات الأهلية للدور أن أحقق سرعة حركاتي وكلماتي واتزانهما وجمال إيقاعهما.. ولم تكن هذه السرعة بقصد السرعة نفسها، أو الاتزان وجمال الإيقاع لمجرد الاتزان وجمال الإيقاع في حد ذاتهما.. لكن هذا كان اتزانا داخليا، وإن كان اتزانا ذا صبغة واحدة عامة.. صبغة يستوي فيها الفرنسيون جميعا إن لم تنطبق على أنموذج الشخصية التي كنت أمثلها.

وقد توجت الحفلة بنجاح كان له دوي عظيم، وتعدد تمثيل الرواية مرات ومرات أمام جماهير من النظارة كانت تملأ المسرح بأكمله، وكان احتمال إعادة تمثيلها مرات أخرى يملؤنا زهوا، وكان يعني أننا سوف يكون لنا مستقبل في عالم التمثيل، وكانت شقيقتي تقوم بالبطولة في حفلة المساء، وكنت أنا أقوم بدور بلانكارد، ذلك الدور الذي كنت أحبه وأغرم به. وكان بلانكارد هذا زمارا أو (نافخ بورى!) يسمى بيو بيو في الفصل الأول، وضابطا عسكريا في الفصل الثاني، ثم جنرالا متقاعدا (في المعاش!) ومصابا بالنقرس في الفصل الأخير.. وكنت في هذه الصور الثلاث التي تتدرج في السن أشعر بمنتهى الطمأنينة والوثوق في نفسي.

لقد عدت في هذه الرواية بطريق الصدفة إلى طريقة صحيحة، وإن تفاوتت في مقدار صدقها وصلاحيتها. وإن لم آخذم نها إلا صبغتها الخارجية العامة فحسب. ولكن هذه الطريقة وإن كانت أبعد من أن تكون هي الطريقة المثلى في ذلك الوقت، لم تدخل لي في مزاج ولا اطمأن إليها وجداني، ولهذا لم تسفر عن أية نتائج ذات بال.

وذهب أخواتي إلى باريس مرة أخرى، بعد عام من ذلك التاريخ، وشاهدن جوديك في الأوبريت، مدموازيل نيوتش. وقد حفظن نصوص هذه الأوبريت كما

حفظن نصوص الأوبريت السالفة وكتبناه كما أملينه ثم وزعنا الأدوار على أنفسنا، كما ترجمنا الأغاني والأناشيد ترجمة قصدنا بها أن تصلح لنوتة التلحين التي أحضرنها معهن من باريس أيضا. وقد قامت شقيقتي الكبرى هذه المرة أيضا بالدور الرئيسي كما قامت به في الرواية السابقة، أما أنا فقد لعبت دور موسيقار مضحك من عازفي الأورغون في أحد الأديرة، وهو موسيقار ألف أوبريت وأخرجها سرا، وكان الدور الرئيسي فيها، لظروف لا يمكن تصديقها على الإطلاق، يقوم بغنائه إحدى البنات الائي يتلقين العلم في الدير. وكان دوري الجديد هذا يفتقر أول ما يفتقر إلى كل ما يمكنني القيام به من أبرز الصفات المميزة للشخصية. وكان القبح الذي لابد أن تتسم به هذه الشخصية متوفرا في والحمد لله، وقد تجلى ذلك في دور الطالب الذي قمت به في رواية "الرجل العملي". لقد غيرته قليلا، وساعدني هذا في الوصول إلى إبراز سمات الشخصية ذلك الإبراز الذي يرجع إليه الفضل في عودة الثقة إلى نفسي وأنا واقف فوق المسرح، والذي كان خطوة ثانية نحو الاتجاه السليم.

إلا أن الحفلة لم تسلم من وجود شابات أنيقات عدن مرة أخرى إلى القول بأنني لم أكن شخصا حسن المنظر، الأمر الذي أثار في من جديد تلك الرغبة الجامحة التي تتأجج في سويداء الممثل والتي تجعله يحلم بإعجاب الجماهير به، وحبهم له.

ولم يكد يحل موسمنا المسرحي في الشتاء التالي حتى كانت فرقتنا العائلية تتأهب لإخراج أوبريت "الميكادو" التي أخرجتها فرقة جلبرت سوليفان من قبل. وكان منزلنا طوال ذلك الشتاء يكاد يشبه ركنا يابانيا لهذا السبب.. ومن حسن حظنا أن كانت فرقة من البهلوانات اليابانيين تعمل في سيرك موسكو في هذا الوقت فاستفضناها، وأخذت تعمل معنا ليلا ونهارا، وملك أفرادها قلوبنا بحسن عشرتهم ودماثة أخلاقهم، وبذلوا لنا مساعدة قيمة، إذ علمونا جميع العادات اليابانية، وطريقة المشي اليابانية، والآداب العامة، والانحناء للتحية. والرقص

الياباني، وطريقة استعمال المروحة اليابانية، ولكي ينسجم هذا كله والتدريب الذي أخذنا أنفسنا به استعملنا الأزياء المصنوعة من الموسلين الياباني، والأحزمة اليابانية الحريرية، بحيث كان يلبسها الممثلون جميعا حتى تعودناها في أثناء التداريب، فكان النساء يمشين طول النهار وقد ربط أرجلهن إلى ما يقرب من ركبهن، وأصبحت المراوح أداة لا غناء عنها للحياة اليومية بطولها، كما تعودنا أن نستعين بالمراوح للتعبير عما في نفوسنا، وإتماما لحديثنا، كما هي عادة اليابانيين.

وكنا بمجرد العودة من المكاتب أو المصالح والمعامل نسارع إلى لبس هذه الملابس اليابانية التي تظل علينا طول الليل.. كم كانت تظل علينا ليلا ونهارا في أيام العطلة والأجازات. وكم كان منظرا ظريفا أن يجتمع هؤلاء اليابانيون على مائدة الطعام الكبرى لطعامهم أو شايهم وقد أخذوا يروحون بمراوحهم التي كانت نكاد تشترك في الحديث وتقرقع كلما فتحت أو أغلقت.

وكنا نجلس إلى دروس الرقص الياباني التي تعلم النساء فيها كل الحركات الساحرة الظريفة لرقصة الجيشا. وتعلمنا كيف نستدير في خفة وفي إيقاع حسن واتزان لطيف على أعقابنا، ناحية اليمين مرة، وناحية اليسار أخرى، وكيف ننبطح على الأرض منثنين إلى أعلى كما يفعل الرياضيون المدربون. كما تعلمنا طريقة المشي بخطا متخطرة، وكيف وكيف نتواثب وقد رفعنا أعاقبنا في رشاقة ولطف. وتعلم بعض نسائنا كيف يرمين مراوحهن في أثناء رقصهن بحيث يصنعن بها أنصاف دوائر، ثم يتلقفها راقص آخر أو منشد آخر في أثناء رقصه أيضا. وتعلمنا طريقة التخطيف بالمروحة -أي قذفها في الهواء لتدور حول نفسها مرات قبل أن نلقفها ثانية- وكيف نرميها من تحت آباطنا أو من تحت سيقاننا لنلقفها بأيدينا.. وأهم من ذلك كله كيف نصنع من جمعنا أوضاعا يابانية ونحن ممسكون المراوح.. وهي الأوضاع التي تكثر كثرة شديدة خلال الأغاني وخلال الأحاديث والتي كانت تجعلنا نأخذ شكل كتابة النوتة الموسيقية. ومن ثمة كنا في كل فقرة وفي كل فاصل موسيقى وفي كل نغمة قوية نجعل مراوحنا تومئ إيماءة محددة ونحركها حركة محددة وفي

وضع معين. وفي مشاهد المجاميع، مثل الكورس، كان كل من المنشدين يقوم بسلسلة من الإشارات والأوضاع والحركات الخاصة به دون غيره يؤديها بمروحته في كل نغمة مشددة وفي كل فاصل موسيقى أو فقرة من الفقرات الهامة. وكانت الأوضاع التي تؤدي بالمراوح تتوقف على ترتيب المجاميع، وبعبارة أصح، على التغيير المستمر في حركة المجاميع حتى لكأن الناظر إليها يراها من خلال منظار العدسات الذي يعطي الشيء ألف صورة وصورة، وهو المنظار الذي يسمى الكاليدوسكوب. فبينما يرفع البعض مراوحهم إلى أعلى إذا بالبعض يخفض مراوحه إلى ما يقرب من قدميه، بينما آخرون يفتحونها ناحية اليمين، وآخرون يذهبون بها ناحية الشمال إلخ.. إلخ..

وحينما كان هذا الكاليدسكوب العجيب يرينا حركات المجاميع الكبيرة، والمراوح من كل حجم ولون ووصف تخطف في الهواء، كانت الأرواح تسكر من النشوة بسحر هذه المؤثرات المسرحية. وكنا نعد أرصفة كثيرة مدرجة تدريجا تنازليا من وراء إلى أمام فوق المسرح، بحيث يمكن رؤية صفوف الممثلين الأمامية وقد ركعوا في المقدمة، ورؤية الصفوف الخلفية واقفة إلى وراء وعلى ارتفاع بضع أقدام تدريجية من الصف الأول، وبحالة يكون قوس المسرح بأكمله مملوءا بالمراوح، وكأنما الممثلون والمنشدون يغطونه بأجمعه كأنهم ستار له. والأرصفة (البارتكابلات) طريقة قديمة وإن تكن طريقة مواتية للمدير الفني –أعني المخرج– لتكوين مجموعاته المسرحية ومناظره الجميلة الجذابة. ففي وسع المخرج بواسطتها إظهار الممثلين واقفين في المؤخرة، وكل ما يحتاج إليه هو أن يرفع الأرصفة الخلفية وأن يخفض الأرصفة الأمامية. ولم أكن على شيء من التجربة الكافية في هذا الزمن، ولم يكن في وسعي الاستفادة من الطرق البارعة الأخرى لملء المسرح بالمجاميع الحاشدة. فلم أكن أستطيع إظهار جميع ممثلي الفرقة دون الاستعانة بأناس آخرين، ودون أن يرتطم هؤلاء بعضهم ببعض.

وكانت كل الحركات التي تؤدي بالمراوح تتسق مع الإيقاع الموسيقى. وكان

هذا في ذلك الوقت بدعة لطيفة واختراعا مبتكرا، إلا أنه لم يكن إلا إيقاعا ظاهريا يقع التركيز فيه على النغمات العالية.. ولم يستطع إلا عدد قليل منا أن يزيد في الإيقاع الموسيقى الياباني شيئا من الإيقاع الروسي الذي يتفق وما كان من رد فعل في نفوسنا للموسيقى والنص ولما كنا نعيش ملئه فوق المسرح.

هذا فضلا عن ملابس الرواية التي كان معظمها ملابس يابانية حقيقية بديعة الألوان، ثم أسلحة الساموراى القديمة، والأعلام اليابانية، وأوجه النساء الجمية المفتان، ثم حماستنا والحرارة الدفاقة التي كانت تشتعل بها قلوبنا، ومزاجنا الرائق!) الصافي.. أضف ذلك كله إلى ما وصفت لك من أداء لتدرك أن هذا كان كفيلا بإضفاء الجمال والسحر على روايتنا التي نقدمها في كل هذا الإخراج الفني في حفلة أهلية ناجحة كل النجاح. إنني لا أبالغ إذا قلت أن روسيا لم تر من قبل شيئا من هذه الثروة الفنية في مسرح من مسارحها. لقد كانت الحياة اليابانية الحقيقية، والفنون التشكيلية الأصلية في أبدع صورها، ورشاقة التمثيل في حيويته الفياضة.. ثم ألعاب الخفة والشعوذة والألعاب البهلوانية، والإيقاع الحسن والاتزان الفني في كل شيء.. والإبداع في الرقص وتشكيل المناظر.. لقد كان هذا كله بالغا غايته، موفيا على كل غرض منشود. لقد كان للتمثيل أسلوبه الأصيل المستقل.. وسيماه الباهرة الجديدة —ومع ذلك فقد كان ثمة عيب واحد في هذا كله.. انشعاب غريب ذو حدين، لا يمكن تفسيره. لقد كنت أحرص، بوصفي مديرا فنيا، إلى إيجاد نمط جديد وأسلوب لم يسبقني إليه أحد.. لكنني، بوصفي ممثلا، لم أشأ أن أشذ على أعم صور الجمال العادي المتعارف، الجمال المسرحي الذي لا عهد للناس به إلا في جو الأوبرا.. أو الجمال المقيد المضغوط. إنني كنت كلما أديت حركاتي التي تمرنت عليها في تلك الغرفة الواسعة التي حدثتك عنها من قبل، كنت أراني مقيدا بها ولا أستطيع الفكاك منها، وكنت أحاول أن أبدو ذلك المغني الإيطالي البديع المنظر في تلك الأوبريت اليابانية الرائعة. فقل لي بالله عليك كيف كنت أستطيع أن أشوه قامتي الطويلة النحيفة الفارعة فأجعلها تلك القامة اليابانية القميئة المحدودبة،

بعد الذي حلمت به كل هذا الزمان من جعلها قامة شاخصة منتصبة! وقد عدت في دوري هذا، وبوصفي ممثلا، إلى الوقوع في جميع أخطائي القديمة، وفي التمثيل بصورة عادية لا فن فيها ولا أصالة.. أما عملي بوصفي مديرا فنيا فقد وصلت فيه إلى نتائج بأس بها، وكان مساعدي في تحقيقها هو أخي الأكبر. بيد أن كل هذه المحاولات كانت محاولات طارئة تماما، ولم يكن بينها وبين المحاولات السابقة أية وشيحة من وشائج الفهم أو رابطة من روابط العمل المسرحي. لقد جاءت بطريق الصدفة المفاجئة، ثم تلاشت بطريق الصدفة المفاجئة أيضا.

ثم ضقنا ذرعا بالأوبريت.. وفضلا عن هذا فإن احتياجاتنا المتزايدة في ناحية الإخراج لم يعد بينها تناسب وبين إيراداتنا.. أعني حالتنا المالية.. كما أن دروسي مع كوميسار جفسكي جذبتني إلى الأوبرا. وأخذت الأحلام التي كانت تراودني بأن أصبح مغنيا تشدد على قبضتها أكثر فأكثر.. ومن ثمة أصبحت أيامي في دنيا الأوبريت أياما معدودة، فلقد قررنا أن تكون روايتنا التالية مسرحية جدبة.. درامة!

لقد كان المسرح الروسي في ذلك العهد منهمكا بوجه خاص في إخراج ملاه أجنبية مقتبسة.. وقد أخذت إحدى تلك الروايات سبيلها إلى مسرحنا.. وهي ملهاة اسمها "إساءة" ولا تستحق أن نضيع وقتنا في التحدث عنها هنا، لأن وقد أخذت إحدى تلك الروايات سبيلها إلى مسرحنا.. وهي ملهاة اسمها "إساءة" ولا تستحق أن نضيع وقتنا في التحدث عنها هنا، لأن إخراجها كان إخراجا لعبت فيه الهواية جانبا كبيرا يفوق كل ما يتصور، وقمت أنا في دوري فيها بتقليد أكبر ممثل في هذا العهد، بل أعظم ممثليه موهبة وجاذبية أ.ج. لنسكى.. بل أعترف بأنني كنت أغلو في تقليده بصورة مغثية (مقرفة!)، لأنه لما كان من رابع المستحيلات تقليد المواهب والشخصيات الفذة الاصلية، فقد أخفقت في أن أصل بتقليدي له إلى شيء من حسناته، وعلى العكس، ترديت في أبشع ما كان يمكن أن أقع فيه من سيئاتي أنا!

وقد قدمنا في هذه الحفلة نفسها مسرحية من فصل واحد، اسمها "كارثة غريبة" ذات موضوع عادي.. أو.. قل ذات موضوع تافه —خلاصته أن الزوج يخترع مأساة لكي يعطي زوجته درسا، فهو يتظاهر بأنه قد تناول سما له أثر سريع قتال.. ثم تنتهي القطعة بشرح يجلو السر، يتلوه عناق وقبل.

ولم يرغبني في تمثيل هذا الفودفيل قيامي بدور فيه يضحك الجمهور، ولكن الذي رغبني فيه حقا هو ما راودني عن اختبار قواي في الأدوار المحزنة، ولأفاجئ جمهوري بهذا اللون الجديد. ولكن.. ما هي هذه القوى يا ترى من وجهة نظر الجمهور؟ إن قوة الممثل في نظر الجمهور هي أن يكون صوته رنانا جهوريا، وأن يكون قوي الانفعال بحيث يستطيع أن يجعل وجهه قرمزيا (مزرودا!) وصوته خشنا أجش، وعينيه حمراوين مصبوغتين بالدم.. إلخ.. إلخ.. فهل كان من الممكن تحقيق هذه المظاهر المفجعة في فودفيل؟ على أن هذا هو الذي أصررت عليه ذلك الإصرار الأحمق! وقد كان هذا سببا في إثارة كثير من السخرية بي والهزؤ بشخصي الكريم في أثناء التداريب وفي خلال الحفلة.

وسألت أحد المتفرجين في أثناء التدريب:

"ألا يترك تمثيلي أي أثر في نفوس المتفرجين؟

وقد أجابني بقوله:

"لا أدري.. ولكنه لا يؤثر في أنا بوجه خاص"

"إذن.. فانظر كيف أؤديه الآن"

وأنطلق لكي أبذل جهدا أشد وطاقة أقوى في تقليص عضلات وجهي وتمزيق أعصاب رأسي وتجريح حنجرتي.. ولكن.. إن هذا كله لم يكن يؤدي إلا إلى ما هو أسو.. و.. أوحش!!

ولكن مكياجي لم يكن رديئا ولا به بأس.. هذا فضلا من شبابي ونضارة

جسمي وصوتي المرتفع المدوي، والمؤثرات المسرحية الأخرى.. وتقليدي لعباقرة الممثلين الذين كنت أتقمصهم وأنا أقوم بتمثيل الدور.. مما جعل بعض المتفرجين لا يرون في تمثيلي بأسا.. وقد سبق أن ذكرت لك القاعدة الذهبية.. وهي أن الممثل مهما كان (زفتا!) فإنه لا يعدم بعض المعجبين به... وقد كان لي.. تطبيقا لتلك القاعدة.. بعض المعجبين في هذا الدور (المزفت) أنا أيضا.. فلم ألتفت إلا لثنائهم، وما كنت أؤمن به من أنهم وحدهم الكفاة ذوو المقدرة على تقدير مواهبي، وإدراك عبقريتي.. أما ما كان ينتقدني به غيرهم فلم يكن إلا محض غيرة وحقد وحسد، بل غباوة وسقم في الفهم. هذا وإن قام ألف دليل ودليل على أخطائي البشعة التي لا يحجبها عني إلا انخداعي في نفسي وغروروي بها، ذلك الغرور الذي لا يصعب تفسيره ورده إلى أسبابه.

على أن هذه الرواية، وإن قام الدليل على سخفها وغنانتها، كانت محاولتي الأولى في تمثيل دور درامي، كما كانت طريقي إلى نوع جديد من أنوع التمثيل بالنسبة لي. إن ألوان المأساة ألوان أكثر استلفاتا للنظر من ألوان الملهاة، وأشد لمعانا، وأيسر تمييزا، ومن هنا كانت أخطائي أفحش في نظر الجمهور وأثقل وزنا هذه المرة. إنه مما يقبح بالممثل أن يكون غير صادق وهو يتحدث بصوت متوسط، إلا أنه مما يقبح به أشد القبح أن يكون غير صادق وهو يتحدث بصوت مرتفع. ولقد كنت يغر صادق هذه المرة وأنا أتحدث بأعلى صوتي. إن المقادير لابد أن ينتابها الذعر حينما يكون الممثل في أول عهده بالتمثيل، ثم لا يسفر عن شيء.. إلا عن الخيبة والإخفاق! ألا ما أتعس حظه إذن!

وأغلق مسرحنا الذي كان يحتل غرفة الطعام، إلا أن منصة المسرح كانت لا تزال تشغل مكانها من تلك الغرفة، ومن ثمة فقد كان في ميسورنا القيام ببعض التداريب والحفلات التمثيلية والمشاهد المرتجلة.. مثال ذلك أن راقصة الباليه المشهورة زوكتشي **Zuechi** كانت تتردد علينا لزيارتنا في أوقات كثيرة.. وكانت تقوم بالرقص فوق هذا المسرح بعد الغداء، وكنا نحن لا نفتأ نلح عليها بأن

ترقص.. فلم تكن تخيب رجاءنا.. وكان هذا يحدث على المنوال التالي:

لقد كان لإخوتي مدرس محدودب الظهر. وكانوا يزعمون أن ثمة خرافة إيطالية تقول بأن من أراد أن يجلب لنفسه الحظ وأن تبتسم له المقادير فعليه أن يعانق رجلا محدوب الظهر كذا وكذا مرة وأن يقبله كذا وكذا قبلة.

وقد تذرعنا بتك الوسيلة في إقناع زوكتشي لكي تتدرب معنا استعدادا لتمثيل أحد الباليهات —أزميرالده— فتتولى هي توزيع الأدوار بنفسها، على أن تمثل أزميرالده ويمثل الأستاذ المحدودب الظهر قاسيمودو، وبهذا يتيسر لها معانقة الأستاذ وتقبيله بحجة التداريب الكثيرة المتكررة وإعادة بعض أجزائها مرات ومرات.

وبدأت التداريب، وتولت زوكتشي الإدارة المسرحية، كما قامت بتمثيل دور أزميرالده، وتوطدت المعرفة بيننا وبينها بأوصافها الثلاثة: الراقصة المشهورة، ومديرة مسرحنا، وممثلة هذا الدور معنا!

وكان هذا هو كل ما نطمح إليه ونحلم به.. لقد كان حظنا عظيما في أن تتولى زوكتشي —والفض للخرافات!— كل هذه الأعمال في فرقتنا بجد وحماسة وحرارة ما بعدها حرارة. وقد وجدت أنه لابد من قيام جو مسرحي وأعمال مسرحية جدية لكي يصدق الأستاذ المحدودب الظهر أن التمثيل جد في جد.. وليس المقصود شيئا من مزاح أو مجرد لهو من اللهو. لقد رأت ألا بد من أن تجعله يصدقها ويؤمن بحسن نواياها، وكان هذا يقتضي وجود جو من الواقعية والإنشائية الحقة. وقد كنا نرمق بعين الإعجاب والتقدير الكبير ما تقوم به تلك الشخصية ذات المواهب من عمل عظيم أصيل، وقد أفدنا منها قدرا هائلا من فنونها التي علمتنا ما لم نكن نعلم، والتي أدخلت على نفوسنا المسرة والاعتزاز. لقد كانت قبل كل شيء ممثلة مسحية من ممثلات الدرام الموهوبات.. ثم كانت بعد ذلك راقصة الباليه الموهوبة أيضا.. أقصد أنها كانت ممثلة درام قبل أن تكون راقصة باليه.. وإن كانت تجيد في

الرقص بما لا يقل عن إجادتها في التمثيل.. ولكن لقد كانت ممثلة! وأي ممثلة! لقد لمست بعينين رائغتين وفي تلك التدريبات العابثة، مقدار ما أوتيت من تفكير ناضج، وعبقرية لا حد لها، ومقدار ما تستطيعه من الإعجاز في التكوين الخصب، والأصالة في الفن، والذوق السليم في الاختيار لكل ما هو جديد، والبراعة في حل المشكلات، وتمرسها إلى حدود مذهلة بكل أعمال المسرح.. هذا كله فضلا عما كانت تتحلى به نفسها –وهذا هو الأهم– من تلك السذاجة، والإيمان الذي يشبه إيمان الأطفال بما كانت تقوم به في ذلك الوقت، وبما كان يجرى حولها وهي تخرج لنا تلك الأوبريت! لقد كانت تعطي هذا كله أعز ما يزخر به قلبها من صدق وما تفيض به نفسها من إيمان وعناية. لقد كانت كأنما تصب أمانيها ورغائب نفسها في نفوس ممثليها.. فما كان أشبهها بالمنوم المغناطيسي الذي يصب ذات نفسه في ذات نفس الشخص الذي ينومه!

لقد كان يذهلني منها تلك النعومة الذائبة في عضلاتها وهي في لحظات هذا الوجد الروحي الذي يأتي في سياق المواقف الدرامية التي تحدث في أثناء الباليه.. وذلك حينما كان جسمي يلامس جسمها لكي أسندها بوصفي شريكها في هذا الرقص، ولقد كنت أنا نفسي أشعر بالإعياء على الدوام فوق المسرح من هول المجهود الذي نبذله، كما كنت أشعر بأن تفكيري غفا واستبد به الوسن، لأني إنما أنتفع بما ابتدعه غيري، ولم يكن لي فيه فضل! إن مقدرتي في اختراع المناظر المسرحية وتنسيق هذه المناظر، ثم ذوقي الذي هو ميزان تلك المقدرة.. كل هذا قد تلاشى وحلت محله محاولتي في أن أحاكي الممثلين الذين كنت أقوم بتقليدهم.. الممثلين الذين كانوا يحتلون خيالي، وأعدهم –وا أسفاه– مثلي الأعلى..

لقد عميت فلم أجد فرصتي في استعمال ذوقي الخاص وأصالتي الخاصة، لأنني إنما كنت استعمل ذوق الآخرين وأصالة الآخرين.. الذوق والأصالة اللذين لا ينفعان إلا أصحابهما، فإذا قلدها أحد لم يكونا إلا كليشيهات جامدة، والسذاجة

وإيمان الأطفال لا يمكن مطلقا أن يولدا على هذا النحو.. إنني لم أكن أحصر انتباهي فيما هو جار على المسرح، وإنما كنت أفكر وأوجه انتباهي إلى ما حدث يوما في مسارح أخرى، ومن هنا كان عجزي وقلة حيلتي فوق المسرح.. وقد كان عجزي وقلة حيلتي سببا في انهياري الجسماني وتخاذلي الروحي. لقد كان الشيء الوحيد الذي يتطور في أعماقي، وينمو، ويترعرع، هو قدرتي على تناول العمل المسرحي إلى درجة معينة.

لقد اضطرني ما رأيت من عبقرية زوكتشي إلى التفكير في هذا كله.. التفكير في الممثل الذي يصدر في تمثيله عن ذوق مستقبل وأصالة وموهبة وابتكار، والممثل الذي يقف على المسرح ليقلد ممثلا عبقريا آخر.. فلا يأتي بشيء!



ستنسلافساكي في دور بلفشارد في أوبريت ليلى

وأخته ماريا في دور ليلى

الفصل الثالث عشر

الأوبرا

نهضة الأوبرا في موسكو.. تشايكوفسكي العظيم.. المؤلف يتلقى دروسه في الأوبرا على الصداحة الكبير قوميسارجفسكي.. الميمودرامة أو المسرحية الصامتة.. اشتراك بعض ممثلي المسرح الامبراطوري الصغير بالتمثيل مع فرقة المؤلف.. آفة المسرح الهواية والهواة!.. عندما وقف المؤلف يمثل وسط فريق من المحترفين احتقر فنه!.. النفس المقطوع والصواميل السايبة.. نصيحة فيدوتوفا للمؤلف لتلافي هذه العيوب.. احفظ دورك وإلا فلا تبرز إلى المسرح.. شخير يجنن المؤلف!..

وسرعان ما ضفنا ذرعا بالأوبريت. إنها لم تعد تتسع لما تطمح إليه أبصارنا في عالم المسرح.. لقد أخذنا نشعر بما تضطرم به نفوسنا من القيام بعمل آخر.. عمل مسرحي آخر.. عمل جدي!

وكانت موسكو في تلك الآونة تشهد مشرق نهضة جديدة في فن الأوبرا. الأوبرا التي كان لابد أن تحل محل الأوبرا الايطاليا التي حان موعد غروبها، بعد عهد لامع. وكيف لا، والأوبرا القومية قد آذنت بالظهور، وأشرق من كواكبها تشايكوفسكي وغيره من مصابيح الأوبرا الروسية. وكنت أنا أومن بمواهبي الصوتية على أساس ما خبرت منها خلال الأوبرتات المنزلية التي قدمناها من قبل. وفكرت فيما بيني وبين نفسي في الاستعداد لحياة عامرة في عالم الأوبرا.

وشرعت بالفعل، منذ ذلك الوقت في تلقي دروس على الصداحة الأشهر الأستاذ فيودور قوميسار جفسكي، والد المدير المسرحي الذي لا يزال حيا، والذي يحمل نفس الاسم، وهو المخرج الكبير الذي كان من حسن حظ نيويورك أن ترى

فنه وأن تحكم عليه. ولم تكن تلك الدروس تمنعني من المشاركة في كل أوبريت تتيحها لي الفرصة.

لقد كنت كلما فرغت من أعمالي المكتبية أذهب على الفور إلى الطرف الآخر من مدينة موسكو لأتلقى درسا في الغناء وأنا لا أدري إلى الآن بماذا انتفعت أكثر: بهذه الدروس في فن الغناء، أم بالأحاديث التي كانت تجرى بعد الفراغ منها.

والظاهر أنني تقدمت في دراساتي في فن الأوبرا لدرجة كانت ترشحني للظهور في أحد الأدوار. وكنت ألاحظ أن أستاذي ف. ب. قوميسار جفسكي كان يحدوه الشوق، ويحن حنينا شديدا إلى العودة للمسرح. لقد كان يحن، شأن كل فنان أصيل، إلى أن يمثل. ولقد كان مسرحنا المنزلي خاليا خاويا.. وكنت أنا أكاد أسمع أنين أخشابه تحرقا إلى الحياة الفنية، ومن ثمة فقد قررنا أن نقوم بتمثيل بعض المشاهد المسرحية فيه –وأن نقوم بتمثيلها لتلاميذ قوميسار جفسكي. وكنت أنا على أن أقوم بالغناء في مشهدين، فأمثل منفستو فيلس في المشهد الأول من "فاوست" على أن يمثل قوميسار جفسكي فاوست، وأمثل الطحان في الفصل الأول من "حورية البحر" من تأليف دارجومجكسى. وأعددنا مشاهد أخرى ليقوم بتمثيلها تلاميذ آخرون من تلاميذ أصوات أجمل من صوتي بما لا يقاس. ولم يكد يبدأ التدريب الثاني حتى بح صوتي، وكان يزداد بحة كلما زدته غناء.

ولكن.. ما أجمل وأيسر أن يصبح الإنسان فنانا من فناني الأوبرا بالمعنى المسرحي (الدرامي) الذي يتخيله رجل المسرح لهذه الكلمة.. إن كل شيء معد وجاهز.. أعده الملحن.. وما عليك إلا أن تفني ما كتبه هو. وليس أيسر من فهم ما لابد منه، فالموسيقى موزعة على أفراد الأوركسترا، وسمات الآلات المنفردة، ثم المشروع الموسيقى للقطعة، ذلك المشروع الذي تلازمه شخصية أو موقف أو عاطفة ما، من أول الرواية إلى آخرها.. كل ذلك واضح لا التواء فيه، سهل على الأفهام سهولة تجعل الميت نفسه قادرا على لعب الدور.

وواجب الإنسان هو ألا يخرج عما رسم له.. وواجبه هو أن يخضع خضوعا تاما.. بل خضوعا أعمى للسلطان السحري للصوت الآلي. وفضلا عن ذلك، فقد وجدت أن التمثيل هنا شيء يسير لا عناء فيه لأن الصور الخلابة الخيالية لشخصية مفستو فيليس وشخصية الطحان هي صور محددة المعالم، واضحة، وثابتة لا يضورها التبديل حتى لا يمكن أن تحوم الشكوك بشأنها. وكل ما هو مطلوب منك هو: التقليد. لقد كانت مثلي العليا محصورة في تلك الكلمة حتى ذلك الوقت.. التقليد! تقليد ممثلين معينين. وكان أكبر هم وأنا أمثل الطحان هو أن أقلد المغني الروسي ملنيكوف.

ولم تزد الحفلة على أن تكون (بروفة جنرال) وبالأخرى تدريبا نهائيا، لقد تبينت أنها شيء لا يمكن أن يزيد في رفعة، ولا أن يضفى على اسمي أي قدر من البهاء! هذا فضلا عما لحق صوتي من الخشونة بسبب العمل اليومي المتواصل.. لقد جعل يزداد سوءا حتى غدا أشبه بهمسة مختنقة في حلقي!

وأفدت من ذلك أن صوتي لن يصلح للأوبرا، لكنني لم ألمس هذا إلا حينما وقفت مع هؤلاء المغنين المشاهير فوق المنصة.. كما تبين لي أنني لم تتيسر لي الدرجة اللازمة ولا الاستعداد الكافي لهذا العمل. ومنذ ذلك اليوم آمنت إيمانا لا يتزعزع بأنني لن أكون مغنيا يوما من الأيام، وأنه مندوحة لي عن الإقلاع عما كنت أحلم به من تلك الحياة الغنائية في هيكل الأوبرا.

وهكذا تبددت أحلامي.. ولم يعد أمامي شيء قط إلا أن أشغل نفسي بالمسرح والمسرحيات، وإن كنت أعرف في قرارة نفسي أن فن الدرامة هو أصعب صور الفنون المنظرية وأحوجها إلى الدقة والإحكام.

وتوقفت عن دروس الغناء، إلا أنني لم أتوقف عن لقاء أستاذي السابق قوميسار جفسكي يوميا، وذلك لأتحدث إليه ويتحدث إلي عن الفن، ولكي ألقى في منزله كل من له صلة بالموسيقى وبالغناء، وأساتذة معهد الموسيقى الذي كان

قوميسار جفسكي يلقى فيه محاضرات الثقافة الصوتية. ولا داعي هنا إلى إنكار ما راودني يوما من الرغبة في أن أعمل مساعدا له، إلا أنني لم أجرؤ على مفاتحته في هذا.

وقد ظللت طوال حياتي أذكر تلك الانطباعات الساحرة التي بقيت في عن التمثيل المتسق مع الموسيقى، إلا أن الذي لم أستطع أن أفهمه هو كيف كان المغنون يستطيعون الجمع بين عدد كبير من الإيقاعات المختلفة اختلافا تاما في نفس واحد. لقد كان للأوركسترا وللملحن إيقاعهما الخاص وزمنهما الخاص كذلك وكان الغناء يطابقهما مطابقة تامة. وكان المنشدون يتحركون، أعني أنهم كانوا يرفعون أيديهم ويخفضونها في حركة آلية وفي إيقاع مختلف. وكان كل من المغنين يمثل، أو لا يمثل، خاضعا لمزاجه هو، وللطريقة التي يهضم بها الموقف بطريقته الخاصة، وبحسب إيقاع من عنده هو.. أو بغير إيقاع على الإطلاق.

ولقد شعرت بميل إلى الميمودرامة –أعني المسرحية الصامتة– وحاولت إقناع قوميسارجفسكي بإنشاء فصل لتعليم التمثيل الصامت للمغنين. وقد تجاوب معي في ذلك. وكنا قد وجدنا بالفعل متابعا موسيقيا –أي موسيقارا ممن يتابعون المغني بموسيقاهم ويفتتحون له ويمهدون للحن المطلوب، فكنا تقضي أمسياتنا في جلسات منسجمة، أو مشيا متزن الخطأ، أو في أحاديث أشبه بالإيقاع الموسيقى، وكنت في أول الأمر ابتدئ بأشد أنواع الإيقاع الظاهري بدائية لأميز كل نغمة قوية بواسطة الحركة والتمثيل، لكنني لم ألبث أن أدركت فيما بعد ما في هذه الطريقة من خشونة وجفاف موسيقى، فشرعت أبحث عن طريقة أخرى ذات إيقاع داخلي، وبالأحرى، روحي، أكثر براعة وأقرب صدقا وأدنى إلى الأساس منها إلى القشرة الظاهرية.

ولم يوافق المعهد على السماح لقوميسارجفسكي بإنشاء الفصل المقترح، فحز على هذا في نفسي، ووقفت محاولاتنا عند هذا الحد. إلا أنني، إلى هذا اليوم

الذي أكتب ذلك فيه، أشعر بمجرد أن أسمع أي شيء من الموسيقى موقعا على بعض الحركات ومصاحبا لبعض الإيماءات في الصورة نفسها.. أقول أنني بمجرد أن أسمع ذلك أشعر بأن هذا كله ينساب في دمي ويتدفق في أعصابي.

ولا تزال هذه الأسس تنساب في دمي وتتدفق في أعصابي على المسرح أيضا، غير أنني لا أزال عاجزا عن فهم سر هذا الشيء الذي يسيطر علي ويتولى زمامي حينما أكون سابحا على أعراف هذه الموجة أو تلك من أمواج الإيقاع. إني أعرف أن ثمة حفلات، بل أجزاء من الحفلات، كنت أبدو فيها متأرجحا في حركة إيقاعية رتيبة متعبة لا تتغير.. كأنها سطح الماء الراكد. وكنت أسمي تلك الحركة أول ما سميتها: "الماء الراكد" ثم سميتها: "إيقاع الجمال" ثم "إيقاع النيران" وذلك لما في حركة الجمال والثيران الماشية من رتابة لا تتغير. إلا أنني كنت أبدو عسيرا على إفهام من يرونني، ولم أكن أستطيع تعليل ارتباكاتي وحيرتي ولا تصوير هذه الارتباكات والتحدث عنها.

واجتذبني شيء آخر، وأخذ يداعب خيالي، غير أنني كنت لا أنفك أغض عنه نظري في ذلك الوقت، وإن كنت لم أنس الأشياء التي لم أطن مهيأ بعد لبلوغها والتمكن منها. ولم يكن هذا أول الأشياء التي كشفت لي عن نفسها فكنت أطرحها جانبا –كما أراني المستقبل– في الوقت الذي كانت تتجلى لي.

ففي المدة التي لم نقم فيها بشيء يذكر في مسرحنا المنزلي، لم نرتبط بأي عمل من الأعمال المسرحية سوى الوعد بتقديم حفلة تمثيلية لغرض خيري بحت. أما الشيء الذي كان يجتذبني ويداعب خيالي فهو اشتراك عدد كبير من فناني "المسرح الامبراطوري الصغير" في التمثيل معنا.. الفنانون الهواة من تلاميذ "جماعة ألكسييف المسرحية". وقد حصل. وأخرجنا مسرحية "الرجل ذو الحظ الحسن" لمؤلفها فلاديميز نيروفتش –دانشنكو، أعظم كتاب روسيا المسرحيين في ذلك الوقت وأخصبهم قريحة وأغزرهم موهبة. وكان من بين الذين مثلوا معنا الممثلتان

وأغزرهم جليكيريا فيدوتوفا وأولجا سادوفسكايا وغيرهما من فناني مسرحنا المجيد الذي أدين له بالشيء الكثير. وقد شعرت بضآلتي.. إن لم أقل تفاهتي، أمام هؤلاء الفنانين العظماء الذين تركوا في أعمق الآثار وأنبل الأحاسيس لما أسروا قلوبنا به من معاملتهم الرقيقة.

على أن الذي أقلقني وعكر على صفوي هو ما أبداه أصدقائي و(شلتي!) من الممثلين الهواة من قلة المبالاة لهذا، بل عدم احتفالهم به!

لقد كانت الرواية من روايات "المسرح الصغير" القديمة التي يقوم بتمثيلها عدة مرات في كل موسم مسرحي.. إلا أنها كانت بالنسبة إلينا نحن الممثلين الهواة الصغار شيئا جديدا تماما، ومن ثمة فقد كانت التداريب تعقد من أجلنا نحن، لا من أجل ممثلي "المسرح الصغير" وممثلاته.

وبالرغم من ذلك كان الفنانون المشاهير يحضرون قبل بدء التدريب بساعة على الأقل، وهم الذين مثلوا الرواية مرات لا عدد لها.. ثم كانوا يجلسون ينتظرون تشريف حضرات الهواة (ولم أكن من المتخلفين عن الميعاد بالطبع)

ثم يشرف السادة الهواة، ويبدأ التدريب، فكان فنانو المسرح الصغير يمثلون بصوتهم الكامل وكأنهم فوق المنصة في الحفلة نفسها.. أما السادة الهواة من أصدقائنا المحترمين فكانوا كأنهم يهمسون في آذان بعضهم البعض.. وأدهى من ذلك وأشد مرارة.. أنهم كانوا يقرأون من كراسات النصوص. وكان عذرهم أنهم جميعا من رجال الأعمال الذين لا يكاد يتسع وقتهم لأي عمل إضافي آخر. ولكن.. ما ذنب الفن والفنانين وما ذنب المسرح نفسه، في أن يعهد بهذا العمل الفني الصرف إلى غير أهله؟!

وللمرة الأولى في حياتي أقف على المسرح مع مجموعة من ذوي المواهب العالية ومن فناني المسرح العظماء.. لقد كانت لحظة هامة.. بل لحظة حاسمة في حياتي! غير أنني شعرت بالهيبة.. إن لم يكن بالجبن.. لقد ارتبكت أيما ارتباك..

وأخذت أسخط على نفسي. لقد كنت لا أستطيع سماع _كيوهاتي- **Cues**)- وبالأحرى تلك الكلمات الأخيرة التي يختتم بها المتكلم فوق المسرح كلامه بطريقة تكون إشارة لمحدثه لكي يأخذ منه الحديث، أو ليرد عليه، ولم أكن أفهم ما أقول. ومن هنا انعكست آيتي.. وضاع على أول ما يجب على الممثل أن يقوم به ويحققه وهو فوق المنصة..

لقد وقفت على المسرح وهمي الأول هو ألا يستفزني شيء، وإلا أفزع من شيء.. أن أتذكر.. وأن أنقل إلى المتفرجين ما لقنه لي المخرج (نقل مسطرة) لا أحيد فيه ولا أخرج عنه قيد أنملة! وكان هذا هو عكس ما تتطلبه الموهبة الأصيلة الخلاقة. لكني لم أستطع أن أفعل غير ما فعلت. لقد عجزوا في التداريب التي أقاموها لنا أن يجعلوها دروسا في فن المسرح، ولعلهم لم يعمدوا إلى جعلها كذلك بفكرة أنني كنت زميلهم إلى عهد قريب في المعهد الامبراطوري للفنون المسرحية.. وكنت زميلا فيه لفنانة روسيا جليكيريا فيدوتوفا.. تلك التي كنت أمثل معها الآن جنبا إلى جنب، وكأنما أنا فنان أصيل!

هناك تعبير معروف يتداوله الممثلون فيما بينهم عن الدور الذي يخفق الممثل في القيام به وأحكامه "أنه كان دورا صواميله سايبة!!" وقد كانت صواميل دوري سائبة بالفعل، وكان الفضل في ذلك لقلة تجربتي كممثل هاو.. لقد كنت أراني أنفعل وأتحمس ويشتد بي الانفعال والتحمس.. ثم إذا أنا أهبط فجأة حتى تكاد أنفاسي تخمد! وكان هذا يكسب كلامي وتمثيلي درجة من النشاط فيرتفع صوتي ويسمعه الناس في جلاء ووضوح.. وربما انعكست الآية فيكون كلامي، لشدة انفعالي، مضغوطا مشوشا شديد الذبول، أشبه بالتمتمة والغمغمة، لا يكاد يتبينه أحد.. وهنا يتصايح المتفرجون: "علي صوتك! عل".. عل!"

ويسمى هذا بلغة الممثلين: "الصوت الهابط.. أو.. النفس المقطوع". وكنت أستطيع طبعا أن أقهر نفسي على التكلم بصوت عال، وأن أمثل بنشاط وحيوية، إلا

أن الممثل حينما يغالب نفسه ليرفع صوته لمجرد رفع الصوت، أو أن يتكلف الشجاعة لمجرد أن يبدو شجاعا، دون أن يجد الحافز الداخلي الذي يجعل الصوت عاليا بحسب مقتضى الحال، والذي يجعل الإنسان شجاعا وفقا لمقتضى الحال كذلك.. أقول إن الممثل إذا غالب نفسه على هذا النحو فسرعان ما يشعر بالخجل من نفسه وهو واقف هذا الموقف الذي يرثي له فوق المسرح.. لا يجد الباعث له على رفع صوته، ولا يجد ما يلهمه شجاعة غير هذه الشجاعة المتكلفة.. التي تضحك أحيانا! إنه موقف لا يمكن أن يهدي صاحبه إلى الابتكار والخلق.. لأنه يسلبه المزاج الصافي الذي هو منبع الابتكار ومصدر الخلق.

لقد كان يقف معي، وجنبا إلى جنب، ممثلون حقيقيون ذوو أصالة، وكان يبدو عليهم دائما أنهم ينطوون على شيء له قيمته.. شيء يبدو كأنه يرفع حرارتهم باستمرار إلى الدرجة المطلوبة من النشاط والحيوية، ويمنعهم من هبوط الصوت.. وانقطاع النفس! لقد كانوا لا يطيقون إلا أن يتكلموا بصوت مرتفع وهم فوق المنصة، وكانوا لا يبدون إلا شجعانا. ولعل الكثيرين منهم كانوا يشكون من هبوط في القلب أو صداع في الرأس أو احتراق في الحلق.. إلا أنهم بالرغم من هذا كله كانوا يمثلون بنشاط وحيوية، ويتكلمون بصوت مرتفع. الأمر الذي كنا نقاسي عكسه تماما نحن معاشر الهواة الذين لم نكن نستغني قط عمن يشجعنا ويبتعث نشاطنا وحرارتنا ويلهنا الشجاعة والمرح. إننا لم نكن نستطيع قط التحكم في جمهورنا وفقا لما نريد.. بل كان العكس هو الذي يحدث.. فقد كنا كأنما نطالبه بأن يأخذ بأيدينا.. أن يتولى زمامنا.. أن يقول لنا كلمة تشجيع أو تحية شكر تبعث فينا الحياة لكي تنتعش فينا الرغبة في التمثيل!!

وسألت فيدوتوفا مرة عن السر في ذلك، فقالت لي وهي تشكني بصوتها الحلو المغني، وترنيم لهجتها المداعبة التي ترتب بها على روح من يكلمها:

"إنك لا تعرف من أي طرف تبتدئ يا صديقي.. وأنت لا تريد أن تتعلم.. "إنه

لا تدريب، ولا ضابط، ولا نظام.. والفنان لا يمكن أن يحيا بدون ذلك!"

فسألتها مرة ثانية:

"وكيف أضمن النظام لنفسي.. كيف؟""

فقالت: "العب معنا أكثر مما فعلت.. اختلط بنا مدة أطول، وسنعلمك النظام.. وغير النظام يا عزيزي. إننا لسنا كما ترانا اليوم دائما. إننا نستطيع أن نكون أقسى وأشد غلظة إذا استدعى الأمر أن نكون قساة غلاظا. أوه يا صديقي: لشد ما نستطيع أن نعبس في أوجه الكسالى ونأخدهم بالشدة.. إلا ما أقدرنا على هذا! إن فناني اليوم يجلسون وقد عقدوا أيديهم على صدورهم في انتظار الإلهام يهبط عليهم من أبوللو.. وأبوللو يستهزئ بهم ولا يريد أن يهبط عليهم وحيه.. لأن لديه من شواغله ما يكفي.. وما يستأثر بكل وقته."

وما كان أصدقها في ذلك: لقد كان الممثلون المدربون بمجرد ارتفاع الستار يشرعون على الفور في الحديث بالطابق الصوتي الصحيح المناسب، ويجرونني وراءهم جرا، كأنما اللجام في فمي والعنان في أيديهم! إنك لن تغفو عيناك وأنت معهم، ولن تستطيع أن تجعل صوتك يهبط عن المطلوب وأنت بينهم. بل لقد تحسب أنك تتكلم بنفس الطابق الصوتي الذي يتكلمون.. وأن الوحي أخذ يتنزل عليك وأنت بينهم.. الوحي.. إلهام أبوللو!! ولكن، واأسفاه! لقد كان هذا إنما يخيل لي. مجرد تخيل فقط. لقد كان دوري أبعد من أن يصل إلى حدود النضج. إنه كان أبعد من أن يكون دورا مكتملا.". لا بإلقائه ولا بتمثيله!

وتجلت فائدة التدريب مع هؤلاء الفنانين الحقيقيين، وتعلم فضيلة النظام على أيديهم، حينما تكرر عرض رواية "الرجل ذو الحظ الحسن" مرة ثانية في مدينة ريازان، بنفس الهيئة المكونة من ممثلي "المسرح الامبراطوري الصغير" وأنا من بينهم.

لقد كنت في رحلة خارج روسيا، وكنت قد عدت منها توا، ورأيت على رصيف

المحطة وأنا أغادر القطار فيدوتوف ابن الممثلة فيدوتوفا، الذي قام بتمثيل أحد أدوار الرواية. لقد جاء ليسألني باسم جميع أفراد الفرقة أن أمد إليهم يد المساعدة في ورطتهم التي وقعوا فيها لتغيب أحد الممثلين الذي انتابه مرض شديد يمنعه من الحركة.. لا من التمثيل فقط.. وهو الممثل الذي كنت أنا قد قمت بدوره من قبل، وإنه لابد من السفر فورا إلى مدينة ريازان. وكان من المستحيل أن أعتذر. فسافرت معهم بالرغم من إعيائي وتعبي بسبب رحلتي الطويلة.. وبدون أن أرى والدي اللذين كانا ينتظران أوبتي على أحر من الجمر. وسافرنا إلى ريازان بالدرجة الثانية.. وأعطوني كتابا لألقي النظر على دوري الذي كدت أنساه، والذي لم أقم به على الوجه الأكمل من قبل، لأنني لم أمثله إلا في حفلة واحدة وكان اللغط شديدا في عربة القطار بحيث ثقل رأسي أكثر مما كان ثقيلا.. ولم يعد في استطاعتي أن أفهم ما أقرأ. ولم يمكني استذكار النص، وكاد اليأس يستولى على نفسي.. لأن أخشى ما أخشاه وأنا واقف على المسرح هو عدم تمكني من النص، أو سقم حفظي له وقلت لنفسي: "لا بأس. سوف نصل.. وأسأل الله أن أستطيع أن أخلو إلى نفسي في غرفة خالية من غرف المسرح لكي ألقي نظرة على الدور ولو مرة واحدة على الأقل بانتباه وتمعن"

ولكن المقادير أرادت شيئا غير هذا. إن التمثيل لم يكن يجري في مسرح منتظم، ولكن في ناد عسكري في أحد جوانبه مسرح ملفق.. وفي جانب منه غرفة للممثلين مقسمة إلى أجزاء بواسطة سواتر –برافانات– وكانت هذه الغرفة تشتمل على كل شيء، من غرف للبس الممثلين والممثلات، وحجرة للطعام فيها غلاية للشاي لا ينقطع الشاي منها مطلقا.. وقد حشدوا في هذه الحجرة أيضا الغرفة الموسيقية العسكرية، وذلك لكي يخلوا أكبر مساحة في الصالة للمتفرجين. ولم تكد الفرقة الموسيقية ترسل موسيقاها، بينما كان الممثلون يلبسون ملابس ا لتمثيل، ويجرون مكياجهم حتى كنت أنا على وشك أن يغمى علي.. وقذفت بالنص جانبا، وصممت على أن أعتمد في دوري على الملقن الذي كان لحسن الحظ ملقنا بارعا

ومن الذين ينقذون أمثالي في تلك المآزق.

وظهرت على المسرح.". وخيل إلي أن أحد المتفرجين يرسل صفيرا. ولا يفتأ ينادي: أعد! مرة أخرى! ارفع صوتك! ولم أستطع أن أفهم ما حدث. وتوقفت عن التمثيل.. وأخذت أنظر إلى المتفرجين، وتبينت أن عددا قليلا منهم يصفرون لي!

"ترى، لماذا؟ وماذا فرط مني؟"

وعرفت فيما بعد أنهم كانوا يصفرون لأنني قمت بتمثيل الدور بدلا من صاحبه الفنان يوزهين.. وقد أربكني هذا ارباكا جعلني أتوارى في أحد جناحي المسرح.

وقلت لنفسي: "أنا أستاهل!"

ولا يمكن بالطبع أن أدعى أن هذا شيء أدخل السرور على نفسي! ومع هذا فإنني لم أجد فيه ما يسوء.. بل العكس تماما.. لقد سرني إلى حد ما أن حدث لي هذا، لأنه أعطاني الحق في التمثيل بصورة سيئة. إن من الممكن تفسير ما حدث على أنه كان إساءة متعمدة وتحقيرا مقصودا، أو أنه كان دعوة مباشرة لي لكي أمثل تمثيلا سيئا. وقد شجعني هذا كله، فعدت إلى المسرح من جديد. وقابلني النظارة بتحية حارة، إلا أنني لم أبال بالتحية إبقاء على كرامتي وصونا لماء وجهي.. لقد وقفت مسمرا في مكاني، وكأني لم أكن المقصود بالتحية. إن من البديهي ألا أستطيع تمثيل دور لم أستعد له تمثيلا حسنا، وقد كانت هذه هي أولي تجاربي مع الملقن!

فيا لله ما أفظع الوقوف على المسرح وأنت لا تحفظ دورك!

يا له من كابوس مفزع!

وانتهت الحفلة أخيرا والحمد لله. وتوجهنا إلى المحطة ونحن لا نزال بمكياجنا لكي نعود إلى موسكو.. غير أن القطار فاتنا، فاضطررنا إلى قضاء الليل في ريازان. وبينما كنا نبحث عن مكان نبيت فيه كان المعجبون بفيدوتوفا

وسادوفسكايا يعدون لنا عشاء مفاجئا.. مرتجلا!

وآه لو كنت رأيتني وأنا بتلك السحنة الحزينة، والصفرة التي كانت تصبغ وجهي من شدة الصداع الذي كانت مطارقه تدق في رأسي، والضعف الذي كان يذيب نخاع ساقي، ويسري كالسم في في فقاري حتى لينحني ظهري.. ثم عضلاتي التي كانت كأنها ترفض أن تحتملني أو تأخذ بيدي!

لقد غلبني النوم ونحن في منتصف العشاء.. بينما كانت فيدوتوفا التي كانت بمثابة أمي، سنا وصحة، تتألق نضارة وحيوية وشبابا ومرحا وثرثرة! لقد كان يمكن أن يظنها الناس أختي الصغرى لو نظروا إليها ونظروا إلي! أما سادوفسكايا، التي كانت قد تخطت شباب العمر، فكانت تأكل بنفس مفتوحة، وتقدم إلي فيدوتوفا الطبق الثاني!

وكنت أرى ذلك وأعتذر عن شهيتي المسدودة بأنني متعب ولم أسترح بعد من رحلتي في الخارج. ولما قلت ذلك لقيدوتوف، ابن فيدوتوفا، نظر إلى متعجبا ثم قال لي:

"رحلة في الخارج؟! وما ذاك.. وهذه أمي قد بلغت حرارتها مائة درجة ودرجة! إنها مصابة ببرد.. وهي مريضة!"

فعجبت.. وتولاني الذعر! وقلت لنفسي متعللا:

"لعل قوتها وقدرتها على مقاومة ما تعاني من المرض هو من ضمن التدريب المتواصل والتمسك بأهداب النظام!"

وكأنما تشاء المقادير إنه إذا ساءت الأمور فلابد أن تسوء إلى آخر حد!

لقد وقفنا إلى مكان ننام فيه.. ولم أكد أذهب إلى فراشي وأهوى فيه من شدة تعبي لأنعم بالنوم حتى أخذ شريكي في الحجرة.. الصديق فيدوتوف.. يشخر شخيرا مزعجا.. و(فشر!) شخير الضفادع!

وحرت في أمري.. ماذا عساي أصنع؟ قل.. قمت من فراشي وأنا أخشى أن أحرك رأسي الذي يكاد ينشق من هول ما به من الصداع.. ثم قلبت الرجل المشخر على جانبه بدلا من ظهره.. فسكن الشخير، وعدت لأنام. ولم تكد تمضي لحظة حتى خيل لي أنني سوف أنعم بنوم لذيذ عميق لم أنعم بمثله في حياتي.. ولكن القانون الذي يقضي بأن تسوء الأمور إلى آخر، إذا هي بدأت تسوء. أدركني بعد دقائق.. فلقد انقلب السيد فيدوتوف على ظهره مرة ثانية، وأخذا الزمارة ترسل شخيرها المزعج من جديد. وتذرعت بقوة الإيمان والصبر، وقمت فعدلته مرة أخرى.. وعدت لأنام، ولكني لم أنم.. فلقد كنت في انتظار انقلاب حضرته على ظهره، لأعيد تمثيل الرواية من جديد. ولقد حصل.. وأعدت المناورة مرة ثالثة.. ورابعة.. وفي كل مرة كان يتسرب جزء من بقية الصبر التي أخذت تتضاءل بصورة مزعجة من قوس اصطباري.. حتى لقد وسوست لي شياطين الانتقام التي كانت تشعل جحيم الغضب في أعماق نفسي قائلة:

"الق به إلى الخارج ابطش به! أقتله!"

ولكني لجأت إلى شيء غير ذلك.. شيء اخترعته وهداني إليه مرضي.. لقد نهضت وأنا أكاد أجن من شدة انفعالي وثورة نفسي.. فأخذت كوبا وصببت فيها شيئا من الماء.. ثم انحنيت على الأنف المحترم أنتظر أن يزفر زفرة عميقة –أعني أن يأخذ نفسا طويلا– قبل أن يعود إلى شخيره.. حتى إذا فعل صببت الماء في فمه المفغور!

وكان هذا عملا جنونيا لا شك!

لقد انقذف الماء في قصببة أنفه، ثم ارتد في قصبته الهوائية..

وأخذ المسكين يتشحط ويقاوم الاختناق.. ثم وثب على رجليه وقد انتابته نوبة من الكحة والسعال.. ثم جعل يجري في الغرفة حتى سقط على الأرض مغمي عليه.. وكان يخيل لي أنه يلفظ رئتيه من شدة السعال!

ولم يكن يخالجني الشك في أنه إنما يحتضر!

وتسلط على تعنيف الضمير فلم أذق سنة من النوم.. حتى السادسة صباحا. فنهضنا لنستعد للحاق بالقطار.

الفصل الرابع عشر

فرقة مامونتوف

عودة إلى س.. مامنتوف وأثره في النهضة الفكرية والفنية في روسيا.. حفلاته الفنية (الموسيقية والمسرحية) في داره.. منافسات فنية بين آل الكسييف (أسرة المؤلف) وآل مامنتوف لخير الفن.. كبار الفنانين وسيدات الأسرتين يشتركون في العمل مع هؤلاء الشباب.. توزيع العمل على الأخصائيين.. مامنتوف يؤلف ويخرج وينكت ويدير أعماله الاقتصادية الواسعة في وقت واحد.. الملقن المسكين والممثلون الغشم!.. لا يمكن أن تقوم للفن دولة وسط الهرجلة.. أثر جماعة مامنتوف في فنون المسرح الزخرفية الروسية.. مسرح كورشن يخرج أحسن الممثلين الروس.. تحول المؤلف إلى الدرام.. حل فرقة الأوبريت.. ويلات وألام وبرد قارس.. كيف ينخدع الجمهور أحيانا.. فرق من القوادين والنصابين في تمثيل رواية ساقطة.. ومع هذا نبغ من هؤلاء الهواة والفاجرات باسم الهواة.. أبوه يقفشه مشتركا مع هؤلاء نجوم هذه أسماؤهم.

على مسافة غير بعيدة من دارنا في موسكو كان يعيش رجل الخير والإنسانية المشهور سافا ايفانوفتش مامونتوف الذي سبق أن حدثتك عنه في أول كتابي هذا حينما كنت أصف لك أولئك الرجال الذين لنا الحياة الروسية وكانوا يكونون الطبقة المستنيرة في البلاد، وأعود فاذكرك بأن منزل مامونتوف كان مثابة لجميع الشباب الموهوب من المصورين والمثالين والممثلين ورجال الموسيقى والمغنين والراقصين. وكان مامونتوف من المشغوفين بالفنون جميعا والمتضلعين في طائفة كبيرة منها. وكان يقيم الحفلات التمثيلية للأطفال مرة أو مرتين كل عام في منزله.. كما كان يقيم مثل تلك الحفلات للكبار كذلك. وكانت الروايات التي تمثل في هذه

الحفلات من تأليفه أو تأليف أولاده في كثير من الأحيان. وكان بعض معارفه من المؤلفين الموسيقيين يقدمون في داره هذه بين حين وحين أوبرا أو أوبريت. كما كانت مسرحيات مشاهير الكتاب تقدم في تلك الدار أيضا. ومن تلك المسرحيات رواية "عروس الجليد" لمؤلفها أوستروفسكي التي قام الفنان فكتور فاسنتنزوف بتصوير جيمع مناظرها وتصميم جميع أزيائها، تلك المناظر والملابس التي نشرت صورها فيما بعد في كتب فنية مصورة كثيرة.

وكان إخراج هذه المسرحيات التي تقدم للأطفال في دار مامونتوف يتم عادة في عجلة –على غير ما كان يجرى في جماعتنا نحن آل ألكسييف– وكانت الحفلات تتم في أثناء عيدي الميلاد والفصح أي في أثناء العطلة المدرسية. وكان كل ما يتصل بإخراج الرواية من تدريب ورسم مناظر وإعداد ملابس وعمل ديكورات.. كان هذا كله يتم في أسبوعين.. وأسبوعين فقط! ومن ثمة لم يكن العمل يهدأ لحظة واحدة ليلا أو نهارا في تلك الدار التي تنقلب فتكون أشبه بورشة زائطة من أجل هذا.

لقد كان فاسنتزوف يخول إلى نفسه في إحدى الغرف، ليضع تصميمات مناظر الفصل الأول، بينما يخلو بولينوف في غرفة أخرى ليضع تصميمات مناظر الفصل الثانين وفي غرفة ثالثة يقوم الفنان كوروفين بنفس العمل للفصل الثالث. كما يتولى عمل تصميمات الفصل الرابع، وفي غرفة رابعة الفنانان سيروف وفروبل، وفي غرفة خامسة يتولى الفنان ريبين نفسه وضع مناظر الفصل الخامس. وكان الناس من كل صنف.. شباب وكبارا.. رجالا ونساء وأطفالا..

أقارب وأباعد.. يفدون على تلك الدار من أطراف موسكو كلها ليساعدوا في إنجاز العمل. فبعضهم يخلط الألوان، وبعضهم يعد أرضية المناظر بدهن الخيش بالزيت. وبعضهم يقوم بصنع الأثاث والركائز.

وفي جناح الحريم كنت ترى السيدات مكبات على الأقمشة يفصلن الملابس

ويخطنها تحت إشراف أكبر الفنانين الأخصائيين الذين يستدعون من حين إلى آخر للشرح وحل المشكلات، بينما أكوام وأكوام من مائة مادة ومادة في كل ركن من أركان الغرف، وبينما المناضد في كل ناحية لعملية التفصيل، وبينما وقف الممثلون لتقاس الملابس عليهم بعد استدعائهم من التدريب لهذا الغرض.. وقد راح مائة خياط وخياط –هواة وأخصائيين– يعملون أيديهم.. ومقصاتهم.. وإبرهم.. في إنجاز العمل بالليل وبالنهار.. وبهمة لا تعرف الملل. ولا الكسل!

وليس هذا فقط.. فهؤلاء هم الموسيقيون في ركن آخر لتدريب أحد الصبيان من المغنين الصغار على أغنية أو فاصل موسيقى.. والطفل يعاني في ذلك ما يعاني لفقره الشديد إلى ما يتطلبه الفاصل أو الأغنية من كفاية موسيقية كبيرة. وكان هذا العمل يجرى على نغمات مطارق النجارين وشواكيشهم وقواديمهم التي كان صداها يرن في أركان الدار كلها من تلك الغرفة الكبيرة التي كانت كل شيء في ذلك المسرح المنزلي العجيب.. كل شيء.. من مكتب السيد مامنتوف صاحب الدار، إلى ورشة النجارة حيث راح التجارون ينهمكون في تركيب المنصة، إلى معمل الخياطة إلى صالة تدريب الممثلين، إلى كنسرفتوار لتعليم الموسيقى.. كل شيء.. كل شيء!

وكنت ترى أحد المديرين الفنيين وهو يشرف على تدريب الممثلين وسط هذا الزحام وهو لا يعير اهتماما لهذا اللغط. وذاك الضجيج الدائرين حوله.. كما كنت ترى تدريبا آ | خر تقوم به طائفة أخرى من الممثلين ومعهم مدير فني آخر في (بير السلم).. وكان السيد مامنتوف نفسه هو المدير العام الذي يشرف بنفسه على كل شيء وينظر في كل مشكلة.. ولا سيما مشاكل الإخراج والتمثيل!!

لقد كان يجلس في غرفة الأكل الكبيرة الشاسعة، عند مائدة الشاي التي لم تكن تخلو مما يؤكل أبدا. وكنت ترى حوله جموعا من المتطوعين الذين يعرضون عليه خدماتهم للمعاونة على إنجاز الإخراج.

وأعجب العجب أن السيد مامنتوف يرى وسط هذه الضوضاء وهو مكب على تأليف بقية فصول الرواية.. بينما يكون فصلاها الأول والثاني مثلا في أيدي المخرجين لعمل التدريب اللازم.. فإذا أتم فصلا آخر دفع به إلى من يجري به إلى الدور الثاني لكي يسلمه إلى من ينسخ الأدوار ويوزعها ويبدأ في التدريب فورا.. ولما يجف حبرها بعد! أما كيف يتم هذا.. فأرجوك ألا تسألني..

لقد كان لمأمنتوف قدرة عجيبة على الأعمال الفكرية في وسط أي جلبة وأي ضوضاء.. بل في وسط العفاريت أنفسهم. ولم يكن يمتاز بهذا فحسب، بل كان يستطيع القيام بأعمال متفرقة لا تربط بينها رابطة في وقت واحد. فكنت تراه يشرف على الإخراج العام، بينما هو جالس إلى مائدة الشاي يؤلف بقية الرواية، ولا مانع من أني يمزح مع شباب العمال والممثلين ويتبادل معهم النكت، ويملي خطابات العمل والبرقيات المختلفة التي تتناول مشكلات أعماله الضخمة المعقدة التي كان هو المتصرف الوحيدة في كل كبيرة وصغيرة من دقائقها.

وتكون نتيجة هذا العمل المتواصل —عمل أسبوعين متتاليين.. حفلة غريبة في ذاتها.. حفلة تذهل الإنسان وتثير إعجابه.. ثم تثير سخطه في وقت واحد!

إنك ترى أعجب الزخارف وأروعها.. الزخارف التي قام بعملها كبار الفنانين.. ثم فكرة المدير الفني للمسرح.. ذلك الساحر الذي خلق عهدا جديدا للفن الزخرفي في المسرح، حتى أجبر أعظم مسارح موسكو وأحسنها على تقليده والسير على دربه.

ثم ترى العجب بعد ذلك! ترى فرقة من الهواة (الغشم!) الذين لم يثقفوا فنون التمثيل.. يشخصون لك وسط هذا الإطار الفني البديع.. فرقة لم تكمل تدريبها بعد.. لا.. بل لم يحفظ أحد من ممثليها دوره بعد! ومن ثم كان الجزء الأكبر من عبء العمل يقوم على رأس الملقن المسكين! ومن ثم أيضا كانت هذه الوقفات البائسة، وانتظار الممثلين الذين يرتعدون من الخوف حتى يسعفهم السيد الملقن

بما هو مطلوب إليهم أن يقولوا. فإذا أسعفهم بما يقولون خرجت الكلمات من حلوقهم هابطة خافتة لا يمكن أن يتبينها أحد، بفرض سماعة لها. هذا إلى تلك الارتعاشات والاهتزازات المشلولة التي كانوا يقومون بها عندما يكون المطلوب هو بعض الإيماءات الفنية أو الإشارات المعبرة.. وهذا كله نتيجة للرعب الذي كان يملأ نفوسهم من الوقوف على المسرح، وعدم إلمامهم المطلق بالصنعة المسرحية، مما يجعل التمثيل تهريجا لا صلة له بالفن، والرواية نفسها، وفكرة المخرج –أو المدير الفني– عنها، والإخراج العجيب الذي أنفقت عليه كل تلك الجهود، عبثا في عبث، وباطلا ليس بعده باطل! وأنا لا أنكر أن لحظات من الموهبة الصحيحة والعبقريات السليمة كانت تلمع حينا بعد حين وسط هذا الهرج كله، وذلك لأن عددا من الممثلين الحقيقيين كانوا يضطلعون بأدوار في الرواية بالاشتراك مع هؤلاء المبتدئين.. عند ذلك فقط كانت الحياة ترتد إلى المسرح.. لكنها كانت لا تلبث أن تكبو.. وتخبو!

فليت شعري، هل كان المقصود من تلك الحفلات التمثيلية هو إقامة الدليل على ما للمثل نفسه من ضالة الأهمية، وعدم الحاجة على الإطلاق للإخراج بأكمله، وعدم الحاجة أيضا إلى المناظر المسرحية الجميلة ما دام أعظم شيء في المسرح كله غير موجود.. إلا وهو الممثل. إن هذه الحفلات التي كانت تقام في دار السيد مامنتوف هي التي هدتني إلى تلك الحقيقة.. وهي التي أرتني رأي العين معنى الكمال المنشود، وما ينبغي من الصبر والأناة وطول البال للتداريب الواجبة للرواية المسرحية، لقد آمنت بالله.. وبأن الفن لا يمكن أن تقوم له دولة وسط (الهرجلة!) والعبث والاضطراب! إن الفن هو النظام.. إنه الجمال القائم على التناسب! ماذا يعنيني كم من الزمن أنفقوا على إخراج الرواية: وإن كان ما أنفقوا يوما واحدا أو عاما كاملا؟ إن ما يهمني هو أن يكون الخلق الجماعي الذي يقوم به كل فناني المسرح كلا واحدا وشيئا تاما لا يشوبه نقص، وأن يتحد كل من يعنيهم أمر التمثيل للوصول إلى هدف إنشائي واحد، وأن يكون بين أعمالهم تآلف وتناسق.

ومن الغريب أن يجد مامنتوف نفسه ذلك الفنان، ذو الحس الدقيق، مثل تلك اللذة الغريبة في هذا العمل القائم على الإهمال المطلق والسرعة الطائرة! لطالما ناقشناه، بل تعاركنا معه، بسبب هذا. وبسبب هذا قامت تلك المنافسة المشهورة، أو قل: الخصومة المعروفة، أو التناقض المعروف بين ما كانت تخرجه جماعته، وما كان يخرجه آل الكسييف.

وبالرغم من هذا حاولت أن أضطلع بنصيب فيما كانت تخرجه جماعة مامنتوف من روايات. ولقد لعبت دورا أو دورين في هذه الروايات، وكنت أعجب إعجابا مخلصا لما يقوم به فنانوه ومديروه المسرحيون من مجهودات صادقة.. لكنني، كممثل، لم ينلني خير، بل لم ينلني سوى الألم والضنا من هذين الدورين.

على أن الروايات التي أخرجتها جماعة مامنتوف على ذلك النحو كان لها دور كبير في فنون المسرح الروسي الزخرفية. لقد كانت تروق الفنانين الموهوبين من هذه الناحية. ومنذ ذلك الوقت أخذ عدد من المصورين المجيدين يظهرون في أفق المسرح الروسي، ويحلون محل هذا الطراز القديم من مصوري المسارح والتياترات الذين لم تكن روسيا تعرف أسوأ منهم في ماضيها القريب.

وبدأت أومن بأنني لم أخلق للغناء.. وفي ترددي على دار مامنتوف أخذت أقف في مفترق الطرق. ولم يعد في إمكاني قط أن أعود إلى الأوبريت الشعبية، وذلك لكثرة ما وعيته عن قوميسار جفسكي من الأهداف العليا للفن، ومشاكله المعقدة.. أضف إلى هذا أن فرقتنا العائلية كانت على وشك أن ينفرط عقدها، ومن ذلك زواج شقيقتي.

إذن.. فالعزاء الوحيد الذي بقي أمامي هو.. المسرحية! إنها الشيء الذي لم يبرح ذاكرتي قط، حتى قبل انغماسي في هذه الألوان الفنية كلها، ولقد كنت أعني أشد العناية إلى ما يقوم به "المسرح الامبراطوري الصغير" ذو الشهرة العظيمة، من أعمال باهرة، كما كنت أهتم اهتماما فائقا بما يقوم به مسرح آخر من أحسن

مسارح روسيا الخصوصية.. وذاك هو مسرح كورش **Korsh**، الذي تخرج فيه أحسن ممثلي الأقاليم الروس.

وأصبح اسمي معروفا في أوساط الهواة بفضل كثرة ترددي على حفلاتهم التمثيلية. وكانوا يدعونني في كثير من الأحيان للقيام بدور في إحدى رواياتهم. كذلك كنت أتردد على الدوائر المسرحية حيث تعرفت إلى معظم هواة الفنون الجميلة في ذلك العهد، كما أتاح لي ذلك العمل مع عدد كبير من المديرين المسرحين. وكانت الفرص تتيح لي اختيار الروايات التي اشترك في تمثيلها، والأدوار التي أمثلها، فهيأ لي هذا الفرصة تجربة نفسي ومواهبي في أدوار شتى، ولا سيما الأدوار ذات الصبغة الدرامية، والتي يحلم بها على الدوام الشباب من الممثلين. والشباب من شأنه دائما "تمزيق العاطفة وتفتيها" عندما يكون قويا قديرا على التخيل.

ولن أحدثك بشيء عما سببته لي تلك التجربة من شر ومحنة. إن من أخطر الأخطار أن تحاول غناء ألحان من فجنر بصوت مشوش لا يصلح لهذه الألحان.. ومثل هذا خطورة أن يتعرض ممثل شاب لتمثيل أدوار مسرحية من الصعب عليه القيام بتمثلها دون أن تتهيأ له الصنعة الضرورية والعناصر الفنية اللازمة لأداء هذه الأدوار. إنك حينما تستدعى للقيام بعمل المستحيل فطبيعي أن تلجأ إلى الحيل، وهذا يحيد بك ولابد عن الطريق الأساسي للتطور.

وتفتحت عيناي بالتدريج، وبدأت أفهم أن من الممكن أن نقول معظم ما في المسرحية وأحسن ما فيها، ونحن واقفون في دنيا المنصة.. فوق خشبة المسرح! وقد أمدني فيودور قوميسار جفسكي، أستاذي الذي استبقيت مودته بعد انقطاع دروسي عليه في الغناء، بمعونته القيمة في اتجاهي الجديد وبالإضافة إلى هذا فقد انفرط عقد فرقة الأوبريت التي كنا قد كوناها.. ثم لم يبق لنا إلا أن نسير في الطريق العادي الذي يسلكه الهواة جميعا "أعني التمثيل كلما لاحت الفرصة مع فرق الهواة

التي سرعان ما تبرز وسرعان ما تختفي في كل صالة قذرة رطبة ضيقة خانقة، وبمناظر شاحبة كالحة فقيرة، وفي مجتمع ساقط في معظم الأحيان.

ولم تبل ظمئي، أو تبرد صداى، تلك التدريبات التي كثيرا ما يعتورها التغيير المستمر، والمعابثات الغرامية بدلا من التفرغ للعمل المسرحي الجدي، والشائعات والنمائم بدلا من الود الصافي والزمالة النظيفة، ولم ترضني تلك الحفلات التمثيلية التي لم يكن الجمهور يغشاها إلا لمشاهدة الرقصات التي كانت تختتم بها. وفي بعض الأحيان كنا نمثل في مسارح ليس فيها أي نظام للتدفئة، فكانت ملابس التمثيل تكاد تكون مثلوجة ونحن نلبسها. ومن ثمة تكاد تهرأ أبداننا ولهذا كنت في ليالي الصقيع الشديد أغير ملابس في دار أختي المتزوجة، وكنت في فترات الاستراحة أتوجه إليها في عربة لتغيير الملابس للفصل التالي ولعمل المكياج اللازم.. وكنا في فترات الانتظار نجلس في جناحي المسرح وعلينا معاطف الفراء، وفي أقدامنا نعال البلاد القطبية.

ولم يكن لتداريبنا أو حفلاتنا التمثيلية هذه غير غاية واحدة.. المعابثات وشرب الشاي واحتساء الخمور.. مما يثير الفضائح الكثيرة!

وأتذكر أنه في إحدى الحفلات التي كانت الفرقة ستقدم فيها ملهاة من الفودفيل يمثلها خمسة عشرة ممثلا.. لم يحضر غير شخصين!.. شخصين اثنين!.. وكنت أنا وممثلون آخرون ستمثل قطعة أخرى في نفس الحفلة فاضطررنا إلى أن نمثل أدوار الغائبين دون أن نحفظ منها كلمة واحدة..

ولما سألنا المختصين عما يمكن أن نمثله، قالوا لنا: "لا عليكم.. امشوا على المسرح جيئة وذهابا وقولوا أي كلام تجود عليكم به ذاكرتكم وإلا فلا تقولوا شيئا.. إن الحفلة يجب أن تتم على أي منوال.. فقد دفع الجمهور ثمن مقاعده!

وقد حصل! وظهرنا على المنصة لكي نتمشى و(نضرب بلطه!).. ولنقول أي كلام يجود به خاطرنا.. فإذا استعصى علينا الكلام جعلنا نمشي مشية المدل

المتباهي.. المعجب بطوله وعرضه! ثم يأتي الذين بعدنا فيصنعون كما صنعنا.. وكلما خلا المسرح دخله فريق آخر ليكرر المهزلة. وكنا نحن والجمهور على السواء نضحك ملء أشداقنا من هذا الهراء الذي لا معنى له ولا هدف! وبعد انتهاء الحفلة أصر الجمهور على تحيتنا، فبرزنا أمام الستار والتهبت الأكف بالتصفيق.. وكان السيد المدير الفني للفرقة في انشراح ليس بعده انشراح.. ورضا ليس كمثله رضا.. فيا للشناعة ويا للشنار!

ولم يبال الفاجر أن يسر إلي قائلا:

"هل ترى؟! وكنت حضرتك لا تريد أن تظهر على المسرح!"

وهكذا كنت في كثير من الأحيان أضطر إلى التمثيل مع هذه الحثالة من النصابين.. وماذا كان في وسعي أن أفعل؟ إنه لم يكن ثمة غيرهم.. وكان مرضي المزمن هو الجنون بالتمثيل.. فمع من أمثل.. وكيف؟ لقد كان من بين هؤلاء الهواة مقامرون وقوادون وعاهرات، وكنت أنا.. الرجل الذي له مركزه، ورئيس الجمعية الروسية الموسيقية.. كنت أجد من الخطر على سمعتي أن أظهر بينهم أو أن أشترك معهم في عبثهم الذي يسمونه فنا مسرحيا.. ومن أجل هذا كان لابد لي من اسم مستعار أتنكر تحته حتى أشفي غلتي بالتمثيل معهم والسلام..

وفكرت في اسم غريب ظننت أنه كفيل بإخفاء شخصيتي، فتسميت باسم "الدكتور ستانسلافسكي" وهو اسم كان لممثل هاو معروف ثم توقف عن التمثيل، فاعتزمت أن أنتحله وأنا أحسب أن مثل هذا الاسم ذي الصبغة البولندية قد يعجز الجمهور عن اكتشاف أنه لي!

وأخيرا قبلت أن أمثل مع هذه الحثالة دور عاشق في مهزلة (فارس) فرنسية من ثلاثة فصول كانت حوادثها تجري في صالون إحدى الممثلات.

وبرزت إلى المسرح، وأنا في زي فتى أنيق (غندور!) من فتيان العصر، وعلى رأسي ذلك الشعر المحوي المجعد، وعلى ذراعي باقة ثمينة من الورد النادر.

وجعلت أتخطر.. وأتخطر.. وإذا بي أنظر في البنوار الرئيسي بالمسرح.. فأجد.. يا للمصيبة إنه أبى.. وإنها.. ألست أمي!

.. ثم أستاذي.. ثم مربيتا شقيقتي!

من هؤلاء؟ وكيف جاءوا؟ الله أكبر!

وتذكرت دوري في الفصلين التاليين، وما كان يجب أن أقوم بتمثيله فيهما من مناظر العشق والغرام. وما.. وما وراء مناظر العشق والغرام.. مما كانت رقابتنا الأهلية المسرحية تشتد في تحريمه وحظره.

وهنا، أسقط في يدي.. ولم أر أبدا من تخفيف ذلك كله، بل تحويل الدور بأكمله من شاب عايق.. غندور.. ناعم.. إني ولد عف.. مهذب.. دمث الأخلاق.. وبهذا سقطت الرواية سقوطا شنيعا!! والناس.. وزملائي لا يعرفون السبب! وامصيبتاه!

ثم عدت إلى المنزل بعد انتهاء الحفلة والخزي يكاد يمزقني، ولم أتجاسر على الظهور أمام العائلة.. العائلة المقدسة!

وفي صبيحة اليوم التالي أنهى سيدي الوالد موضوع مهزلة الأمس بهذه الجملة:

"إذا كان لابد أن تمثل التمثيل الذي يليق بك، فابحث لك عن جماعة مسرحية نظيفة.. محتشمة.. ورواية نظيفة.. محتشمة.. ولكن.. ناشدتك الله ألا تظهر في حثالة كالتي ظهرت فيها أمس.. ولا تشترك في رواية قذرة كهذه الرواية"

أما مربيتي العجوز التي عرفتني منذ نعومة أظفاري، فلم تستطع أن تفهم أنني كبرت.. وشببت عن الطوق كما يقولون لقد قالت لي: "إنني لم يخطر ببالي أبدا.. أبدا.. أن قسطنطيننا العزيز.. الذي كان مثالا للولد النظيف.. يمكن أن يقوم بمثل هذا العمل! هذا فظيع.. هذا فظيع.. ليت شعري لماذا رأته عيناي!!"

أما المربية الألمانية فقد قالت: "**Abscheulich**"

وقالت المربية الفرنسية: "**Cesti rigolo**"

وكان هذا سقوطا آخر.. وإخفاقا أي إخفاق!

وكان لا يزال في جعبة الحاوي نتائج عملية أخرى لتجولاتي في دوائر الهواة. لقد انتهى بي الأمر إلى معرفة معظم الهواة الموهوبين في مدينة موسكو، رجالا ونساء –ممن أصبحوا فيما بعد شخصيات لها الصدارة في أعظم دوائر الهواية في روسيا كلها.. وأعني "جمعية الفنون والآداب" المكونة من: آراتم، وساما روفا، وفونسياتسكي، وسانين وسانين هو الذي يشتهر الآن في باريس ولندن ومدريد بوصفه مديرا مسرحيا.. وهو الذي اشتغل يوما ما مع دياغيليف.. وهو الذي كان يعمل في إخراج الأوبرات العظيمة حينما استقل عن الآخرين.

الفصل الخامس عشر

جمعية الفنون والآداب

ظهور المخرج المشهور ا.ف. فيدوتوف وأثره في المؤلف وفي المسرح الروسي. التفكير في تكوين جمعية الفنون والآداب واشتراك قوميسارجفسكي ممثل جمعية الموسيقى والأوبرا، وفيدوتوف ممثل جمعية الكتاب والممثلين فيها.. تشجيع رجال الصحافة.. العزم على إنشاء معاهد للمسرح والأوبرا.. تشاؤم السيدة فيدوتوفا.. المؤلف يشتري من حر ماله عقارا ليكون مقرا الجمعية.. جميع الفنانين يشتركون بالمجان في تأثيث الدار.. جميع ممثلي موسكو وفناني باليهاتها يشتركون بجهودهم أيضا.. بواكير إنتاجهم.. المؤلف يمثل في هذا الإنتاج ويلخص وينتقد نفسه في مسرحية الفارس البخل لبوشكين، ومسرحية جورجي داندان لموليير.. فاقرا ما يقول.. خلاف في الرأي بين المؤلف وفيدوتوف.. نصائح ثمينة لن يريد تمثيل أدوار العجائز.. تمرين عملي على الدور خارج المسرح. يا شباب الممثلين حذار من الغرور ومن المعجبين بكم!..

وظهر في موسكو في ذلك الوقت المخرج والممثل المشهور الكسندر فليوفتش فيدوتوف، زوج الممثلة المشهورة فيدوتوفا، ووالد صديقي –وصاحب الشخير المشهور– ألكسندر فيدوتوف، الذي طالما اشترك معي في التمثيل مع فرق الهواة. وقد نظم فيدوتوف الوالد حفلة تمثيلية في موسكو تخليدا لذكرى المدينة التي كانت مسقط رأسه. واشترك فيدتوف الابن في التمثيل بطبيعة الحال. ومن ثمة فقد دعيت أنا أيضا للقيام بأحد الأدوار في الرواية التي كان اسمها "المتقاضين" **les Plaideurs** وهي من نظم راسين ومن ترجمة فيدتوف الوالد. وقام بتمثيل الدور الرئيسي فيها الفنان والهاوي والمفتون بعبادة الجمال الكونت

فيودور سالوجب. وقدمت في الحفلة نفسها رواية ثانية من فصل واحد هي "المقامرون" ملهاة جوجول وقمت أنا بتمثيل الدور الرئيسي فيها. وفي تداريب هذه الحفلة قابلت لأول مرة في حياتي مخرج المدرسة الفرنسية القديمة الموهوب، الذي كان قد عاد لتوه من باريس وفي جعبته أحدث طرق التمثيل، وكانت التداريب التي تولاها هو لهاتين الروايتين أحسن مدرسة لي في تلك الأيام. والظاهر أنني سررت هذا الرجل، لأنه حاول أن يخلطني بأسرته.

وأقيمت الحفلة وتوجت بالنجاح.. ولم أعد بعدها للتمثيل مع الهواة على الإطلاق.. وكنت أقول لنفسي كلما تذكرت تلك التجولات التي كنت (أمرمط!) فيها نفسي معهم: "كله إلا هذا بعد اليوم.. توبة!". لقد أسر الرجل قلوب جميع الذين عملوا معه في تلك الحفلة حتى لم يفكر واحد منهم في أن يترك العمل معه، وحتى أخذ فيدوتوف نفسه، وكان طموحا واسع الأحلام، في التحدث عن تكوين جمعية كبيرة يمكن أن ينضوي تحت لوائها جميع الهواة في جماعة مسرحية واحدة بحيث تستطيع أن تجذب إليها كل فناني موسكو الآخرين تحت سقف ناد واحد لا يسمح فيه بلعب الورق. وكنت أنا قد تحدثت عن مثل هذا المشروع مع أستاذي فيودور قوميسار جفسكي، ولم يبق إلا أن يجتمع فيدتوف وقوميسار جفسكي معا لكي يصلا إلى القرار النهائي حول الجمعية المقترحة.

وأنت حينما تطلب شيئا فتلح في طلبه، بدا لك أن ما ترغب فيه وتسعى في تحقيقه أمر هين لا يستعصى على التحقيق. وهكذا بدا لنا من اليسير الهين الحصول على المال اللازم لذلك النادي من رسوم الالتحاق ومن الهبات والتبرعات. وتطورت الفكرة في رؤوسنا وأصبحت أشبه بالحمم المتدفقة من فوهة بركان على جوانب الجبل فراحت تتفرع وتتشعب حتى خيل إلينا أنها ستوفر لنا من الأموال الشيء الكثير الجم الكفيل بتحقيق أغراضنا. وكان فيدوتوف ممثل "جمعية الكتاب والممثلين" كما كان قوميسار جفسكي يمثل "جمعية الموسيقى والأوبرا". ومثل الكونت سالوجب سائر الفنانين الآخرين. وكان من وراء هؤلاء الثلاثة جمع

غفير من الناس ممن كانوا يحلمون بالانضمام إلينا والانضواء في صفوفنا. مثال ذلك ناشر كبير وصاحب إحدى المجلات الكبرى المشتغلة بالآداب والفنون الذي انتهز فرصة تكوين الجمعية فاتخذها ذريعة للبدء في مغامرة تجارية جديدة وانترويج لهذه المغامرة بين جميع الطبقات. وفضلا عن هذا فقد قررنا عندما كثر الكلام عن إنشاء الجمعية وعن أغراضها أن نفتح عدة مدارس لتعليم فنون المسرح والمسرحية وفنون الأوبرا. ولست أدري كيف كان يمكننا أن نمضي في مشروعنا لو لم يكن معنا هذان الأستاذان العظيمان فيدوتوف وقوميسار جفسكي!

وأخذ كل مخلوق في روسيا يفكر تفكيرا جديا في مغامرتنا، ولكن الجميع كانوا يتنباون لها بالنجاح. ولم يشذ منهم إلا الكونت سالوجب، الذي كان أكبر مني سنا بكثير، وإن كان حدث القلب مرح النفس بحيث أصبحنا صديقين شديدي الصداقة، بل رفيقين لا نكاد نفترق. لقد حاول هذا الرجل الفنان أن يخفف من غلواء اندفاعي لهذا المشروع. كما حاول انقاذي من الأقدام على خطوات كثيرة غير عملية.

واستدعتني السيدة فيدوتوفا هي أيضا لزيارتها في مناسبات عدة لكي تمنحني من عطف أمومتها وجميل مشورتها ما ينقذني من بعض الكوارث القاصمة. لكنني كنت من صلابة الرأس وما فطرت عليه من بذل كل مجهود في سبيل تحقيق كل أمر راقني بحيث أبيت الإصغاء إلى منطقهم. فلم أدخل حججهم في حسابي.

لقد كنت أعلل تشاؤم فيدوتوفا إلى كثرة ما كان يقع بينها وبين زوجها من شقاق ومنازعات، ولم ألق بالا قط إلى تجارب سالوجب العملية، لظني أن كونه فنانا أصيلا كان يستحيل معه أن يكون رجلا من رجال الأعمال الذين تمرسوا بشئون الحياة.

ثم تدخل الحظ فربح والدي أرباحا طائلة في ذلك العام نفسه مما كانت نتيجته أن نفحني بمبلغ ثلاثين ألف روبل. ولأنني لم أعتد أن يكون في حوزتي مثل

هذا المال الجم فقد خيل لي أنني أصبحت من الأغنياء الموسرين وقد دفعت جزءا من هذا المبلغ لشراء عقار معين كنا نعتقد أنه لا غناء عنه لنجاح الجمعية. وقد تبين أن العقار كان لابد له من نفقات كبيرة لإصلاحه. ولما لم يكن ثمة من يدفع أو يتكفل بتلك النفقات فقد اضطلعت أنا بها، وأنا كلي ثقة عمياء في مستقبل الجمعية. وفي منتصف شتاء عام ١٨٨٨ قدمت جمعيتنا –جمعية الفنون والآداب– أولى حفلاتها في مستقرها الفسيح الرائع الذي كان يشتمل على صالة شاسعة تصلح كلما اقتضى الأمر لأن تكون مرقص باليه عظيم. وكان على جانبي الصالة بهو واسع. وغرفة كبيرة على الطراز الروسي القديم لجلوس الفنانين الذين تولوا تصوير الجدران بالصور والنقوش الرائعة بأيديهم، كما تولوا تصميم الأثاث كله. وكانوا يجتمعون في هذه الغرفة الغريبة ويرسمون ما يعن لهم من الصور التي كانت تباع بالمزاد العلني فور الانتهاء منها، وما كانوا يحصلون عليه من بيعها كانوا ينفقونه على طعامهم.

وكان الممثلون من جميع مسارح موسكو يحضرون إلى نادينا، ليقرأوا، أو بوصفهم ممثلين مرتجلين –اي ممن يمثلون على البديهة. وكان بعضهم يرقص، وبعضهم يغني.. وكان الذي يشجينا جميعا هو ظهور الممثلين المسرحيين في أدوار ممثلي الأوبرا وأدوار راقصي الباليه، ثم ظهور ممثلي الأوبرا وراقصي الباليه في أدوار ممثلي المسرح. وقد حضر جميع رجال الطبقة المستنيرة من أهالي موسكو تلك الحفلة في تلك الليلة. وقد أثنوا على مؤسسي الجمعية، وعلى طبعا، للفرصة التي هيأناها لهم باجتماعهم هكذا تحت سقف واحد، وعبروا عما كان يراود نفوسهم من تلك الأمنية التي طالما تمنوا أن تتحقق، أمنية التقائهم في مثل تلك الجمعية الراقية. وقد قابلت الصحافة حفلتنا الافتتاحية بحماسة عظيمة. ولم تمض أيام بعد الحفلة الافتتاحية حتى قدمنا مسرحية بوشكين: "الفارس البخيل" في حفلة لم يكن فيها كرسي واحد شاغر. وقدمنا في نفس الحفلة ملهاة موليير "جورجي داندان" وقد قمت بتمثيل دور الفارس في رواية بوشكين، كما مثلت موليير دور سوتانفيل.

وقد قام برسم مناظر "الفارس البخيل" الكوت سالوجب، وقام برسم مناظر "جورجي داندان" فنان شاب كان لا يزال في أول عهده بالفن، وإن كان الآن من المشاهير ذاك هو الفنان كورفين. وقد تولى إخراج الروايتين جميعا فيدوتوف الأب.

ولقد كنا قررنا في بواكير الربيع أن نفتتح مسرحنا بهاتين الروايتين، وكل منهما تتألف من ثلاثة فصول. وأحسب أن أية جماعة من الهواة لم يكن يخطر ببالها أن تختار شيئا هو أشق من هذا الاختيار. فبوشكين من أشد الشعراء حبا في الاختصار وأكثرهم حدة وشاعرية وأكملهم من حي٢ث كمال الصورة وأعمقهم غورا من الناحية الفنية.. وكل جملة من جملة تصلح مشروعا لعمل من٢ أعمال الفن. أو – على الأقل– لفصل بأكمله. والقيام بتمثيل صفحات قليلة تمثيلا يشتمل عل٢ى كل ما يخلقه خيال بوشكين المحلق هو بالضبط كتمثيل عدد كبير من المسرحيات من حيث الجه٢د.. ومأساته عن البخل والبخلاء، وهي المأساة التي لا تزيد على صفحات قليلة نتناول كل ما قيل،٢ وما سوف يقال، عن هذه الناحية من نواحي الضعف الإنساني.

وكنت وأنا أدرس دوري أحاول أن أضيف من عندي شيئا إلى ما قاله بوشكين، وها قد مضى على ذلك ثلاثون عاما.. وما وجدت شيئا بعد أقوله على ما قال الشاعر الخالد. إن عبقرية بوشكين عبقرية كاملة شاملة. وإن أصعب شيء في الفن هو هذا الاختصار والامتلاء إلى حد التشبع. لقد قال مترنيخ مرة: أرجو المعذرة على طول خطابي، لأني لم أجد الوقت الكافي لأجعله موجزا مختصرا"

وموليير هو أبضا يسهب في عرض الانفعالات والأخطاء الإنسانية. وهو يصف ما رأى وما خبر وصفا دقيقا. ولأنه رجل عبقري فهو يعرف الانفعالات الإنسانية ونواحي الضعف في الطبيعة البشرية كلها.. وليست شخصيته طرطوف تصويرا لهذا الرجل طرطوف فحسب، بل إنها وصف لجميع طراطفة الإنسانية في جميع الأزمنة والأمكنة.. إن موليير يكتب عن حياة الأفراد ومؤامرتهم، لكن نتيجة ما يكتب تكون

وصفا عاما لانفعالات الإنسانية ونواحي ضعفها.

وهو في هذا ينحو نحو بوشكين ويصنع ما يصنعه كبار الكتاب بوجه عام، لأن كبار الكتاب يتشابهون في هذا المضمار أكثر مما يتشابهون في أي شيء آخر. إنهم كبار لأنهم ذوو آفاق واسعة ونظرة عميقة شاسعة.

وأعود فأقول إني مثلت في كلتا الروايتين.. مثلت في الأولى دور الفارس وهو دور مفجع.. أو كما يقول عوام الكتاب: دور تراجيدي. ومثلت في الثانية دور سوتانفيل المضحك.. أو الكوميدي. وليس أشق علينا نحن الممثلين من التمثيل في مثل تلك الروايات. لأن أدوارنا في مثلها يجب أن تكون مصبوبة كتماثيل البرونز، وهذا من أشق الأمور على الممثل الهاوي الذي لم يتمرس بالتمثيل بعد، لأن الذي يناسبه في بدء اشتغاله بالتمثيل إنما هو عقدة جميلة محبوكة وسلسلة من الحوادث الظاهرية المادية تسيطر على انتباه المتفرج سيطرة مرجعها هو سحر العقدة وقوة الحوادث.. لا تمثيل الممثل الناشئ. ولكن العقدة في بوشكين عقدة بسيطة، ولا تكاد تجد فيه أية حوادث مادية، بل إن سلسلة الحوادث في الرواية كلها ذات صبغة داخلية.. وبالأحرى نفسية.

ويتلخص موضوع المسرحية في أن بارونا من بارونات العصور الوسطى يهبط إلى قبو أحد أبراجه إذا كان الليل ليمتع ناظريه برؤية كنوزه ولآلئه ويدخل السرور على نفسه بمكثه معها فترة من الزمن. وهو في كل ليلة يضيف إليها حفنة من القطع الذهبية بعد أن يتأمل فيها، ويذكر الأساليب التي كانت ثمنا لحصولها عليها.. من قتل، وإزهاق أرواح عزيزة، وتجويع حتى الموت، ومن إفساد وإغواء –إن قطع الذهب في ناظريه تساوي جميع فضائل الدنيا ورذائلها– إن كل شيء في الدنيا نائم في هذا الذهب. والبارون يمتلك كل هذا الذهب.. إذن فالدنيا كلها في يده.. والناس من كل الأجناس وجميع الطبقات عبيد له.. وهو قوي قوة مطلقة.. ثم هو فوق الرغبات كلها.. وهو يحتقر كل إنسان في هذا الوجود.

ولكن.. ولكن ماذا؟

ولكن كل من في الوجود يؤمن بأن هذا الرجل فقير منتهى الفقر، وأن القوة التي هي طوع يديه قوة عزيزة حتى عليه هو نفسه لأنها قوة سرية، وإعزازه للذهب كل هذا الإعزاز يصل إلى مرتبة العاطفة، وشعوره بالقوة يصل إلى نشوة الجنون. إنه كلما وقف وسط أكياسه الممتلئة بالذهب، الذهب الذي يلمع ويخطف ببريقه الأبصار وأضواء الشموع تنسكب عليه في سكون الليل، وهدأة القبو.. إنه كلما وقف هكذا يشعر بنشوة القوة ويسكر بخمرة السلطان، ويكاد يغض من السعادة.. لكنه سرعان ما يتذكر أن هذه السعادة ليست سعادة دائمة.. ولا أبدية.. إن الموت يأخذ منه كل شيء، وينزعه من كل شيء.. الموت: الموت الذي سوف يسلم هذه الكنوز كلها، وذلك الذهب كله، والقوة جميعا.. والسلطان.. وما جمعته يدا هذا البخيل الكز بعرق الجبين وسهر الليالي.. الليالي الممتلئة بالآلام وعذابات الضمير وبالحرمان والجوع.. الموت سوف يسلم هذا كله لابنه التافه.. الذي لا قيمة له، والذي لا يساوي شيئا.. ابنه المسرف المبذر الذي سوف ينفق كل تلك الثروة.. ويبعثر هذا الذهب.. كل تلك الكنوز.. في الحانات وبيوت الهوى، عليه وعلى رفاقه الأشرار الأفاقين!

ويتمنى البخيل الكز، فيما يتمنى، لو يستطيع أن يجلس فوق تلك الكنوز، وأكوام الذهب بعد أن يموت كما يجلس الآن، لكي يحميها من أيدي الأحياء!

وتكون هذه الأماني اليائسة البائسة التي يرسلها البخيل اليائس البائس في صيحات يائسة بائسة هي ختام الرواية!!

وجعلت أفكر بعد أن فرغت من دراسة هذا الدور، وأحدث نفسي:

"ترى أي ممثل يمكن أن أقتدي به في أداء ذلك الدور؟ من ذا الذي يجمل بي أن أقلده؟ إنني لم أشهد في حياتي من يمثل هذا الدور فوق المسرح، ولا يمكنني أن أتخيل كيف يستطيع ممثل معين أن يقوم به".

ثم اهتديت أخيرا إلى أن الرجل الذي يستطيع انتشالي من ورطتي هو فيدوتوف، فعزمت على أن أسلمه نفسي، يصنع بي ما يشاء.

وقال لي فيدوتوف وقد اطلعته على ما جال بنفسي:

"سأنام هذه الليلة.. وبالأحرى.. سوف لا أنام معك.. ولكن اعمل ترتيبك على أن نمضي الليلة في غرفة واحدة.. وأن ننام وأحدنا في مواجهة الآخر

وعملت ترتيبي على ذلك

لقد كان فيدوتوف قد أصبح رجلا كهلا وخط الشيب لحيته الكثيفة الكثة، وانحلق جانبا شاربه الخشن الذي أصبحت حلاقته بالموسى عادة لفيدوتوف. وكان وجهه يرسل حركات بديعة ترقص بها عضلات تهتز اهتزازات عصبية تنتزع منك الابتسام انتزاعا. وكانت عيناه لا تنفكان تلعبان وتغمزان. وكان مرض الربو قد أحناه قليلا، إلا أنه لم يذهب بنشاطه الذي يشبه نشاط الفهود. وكنت تراه على الدوام يدخن لفائف رفيعة معطرة، يشعل إحداها من عقب السيجارة التي انتهت.

وأخذ هذا الرجل النحيف الرجلين، العاري الساقين، الذي استلقى أمامي وهو في قميص نومه.. أخذ يشرح ما أعده للمأساة من مناظر وزخارف وحركة. لقد كان يتحدث في حماسة ويتدفق موهبة، ما كان أعظم ما ينطوي عليه منها! إنه كان يقول: إن رسم حركته –المزانسين– رسم جاهز، لكنني عرفت أخيرا أنه لم يكن يدري كيف تتبدى الأمور في النهاية! لقد كان يحلم أمامي بشيء يمك أن يكون من أعمال البديهة عسى أن يحفز خيالي كما يحفز خياله لاقتراح عمل من أعمال الخلق والابتكار لم يكن أحدنا قد اهتدى إليه بعد، وقد أدركت هذا لأنه طالما حدث لي مثله من قبل.. وأنا أعرف هذه الحيلة القديمة من حيل المديرين المسرحيين معرفة تامة.. فهم لا يهمهم أن يكون كل شيء على المسرح مناقضا تماما لما فكروا فيه أول الأمر، وكل منا لا يعتقد في كثير من الأحيان أن بوسعه أن يصنع فوق المسرح ما يصوره في خياله. ولكن مثل هذا التصور نفسه قد يلهم

الإنسان فكرة المشروع الذي أمامه. فبينما كان فيدوتوف يتحدث كنت أنا أدرس شيئا من أفكاري وملاحظاتي في مشروعه.. ثم تركنا هذا كله يذهب أدراج الرياح، وشرعنا نفكر من البداية بطريقة مختلفة كل الاختلاف. إلا أننا كنا نصادف عقبات تعترض الفكرة المقترحة ومن ثمة كنا نضطر إلى التفكير في خطة جديدة.. وأخيرا لم يبق في جعبة خيالنا إلا شيء واحد.. شيء يشبه قطعة من البلور، أو يشبه الاكسير.. شيء حصب بذاته، إلا أنه يسير مختصر مثل مسرحية بوشكين نفسها.. ودفعت حميا الحماسة فيدوتوف فغفر من فراشه وجعل يكشف عما رآه بعين خياله بواسطة الإشارات والإيماءات. لقد كان عوده المنحني الذي أثقلته السنون، وساقاه النحيلتان العجفاوان، وسحنته العصبية الراقصة، وذكاؤه النفاذ الخارق.. كان هدا كله قد أخذ يصنع ملامح الصورة المقبلة التي لم يكن يبدو منها لخيال الرائي غير ذاك الظل الباهت الذي كان يبدو لي أنني أراه أنا أيضا. لقد كانت صورة رجل عصبي ضعيف طاعن في السن، لها سمات ظريفة بعضها داخلي وبعضها خارجي. غير أنني كنت أفكر في صورة غير هذه الصورة. صورة أكثر سكونا وأقل عصبية. صورة يتغشاها الوقار بالرغم مما غرق صاحبها فيه من مهاوى بخله وعيوب جبلته.. صورة تختلف كل الاختلاف عن الصورة التي نشبت تتكون في مخيلة فيدوتوف، وأهم ما تختلف فيه وتلك الصورة أن يكون الرجل ذا قبوة خارقة من حيث سيطرته على نفسه، وإيمانه الذي لا يتزعزع بحقوقه. والظاهر أن فيدوتوف كان يبحث هو أيضا عن هذه الصورة نفسها، وأن السبب في ثورة أعصابه كان إعياؤه الشديد مما أنفقه من الجهد والكد طوال يوم بأكمله.

على أنه كان ثمة فارق بين الصورتين مع ذاك.. الصورة التي تخيلها فيدوتوف، والصورة التي تخيلتها أنا. وهذا الفارق هو أنه كان يتخيل بطل المأساة رجلا أكبر سنا وله سمات مميزة أشد من سمات الرجل الذي تخيلته. والظاهر أنه كون هذه الصورة من تصاوير الفنانين الفحول من المصورين القدامى. ولعلك تذكر هذه الوجوه المثالية للرجال الطاعنين في السن ينسكب عليها ضوء الشموع الأحمر

القاني "وقد اتكأ أصحابها فوق السيوف ينظفونها مما علق بها من آثار الدم، أو التي أكبت على كتاب تقرؤه وتتمعن فيه. فهذه على ما أظن هي الصورة التي كان يتخيلها فيدوتوف.. أما أنا.. فكنت أتخيل شيئا آخر.. إنها ببساطة كانت صورة والد ممن ترى في دور الأوبرا أو رجل كبير السن مثل القديس برى في رواية الهيجونوت". وكنت قد بدأت بالفعل محاكاة أحد المغنين المشهورين الإيطاليين من أصحاب الأصوات الباريتونية (العالية) من ذوي السيقان الحسنة المنظر وهي تلبس وقاءها الجلدي الأسود (التزلك)، وخفها العجيب وسروالها الفضفاض، وصدارها المحبوك حول الوسط وقد تدلى السيف من نجاده. وكان السيف أهم ما في هذه الملامح كلها. لقد كان السيف هو الشيء الوحيد الذي جذبني وحبب إلى هذا الدور. ومنذ تلك الليلة أخذ انشعاب مؤلم سببه هذا الخلاف بين الصورتين يؤلمني ويعذبني ويؤرق عيني. لقد كان في رأسي صورتان مختلفتان اختلافا كليا. فهما تتحاربان وتقتتلان في أعماق نفسي اقتتالا كما يقتتل دبان شرسان في مغارة واحدة!

ولم يكن في وسعي أن أقول أي الصورتين كان يجمل بي أن أحاكيها: الصورة التي تخيلها فيدوتوف، أو الصوة الباريتوية!

لقد كانت صورة فيدوتوف تبدو لي في بعض أجزاء الدور أروع من صورتي، فأنا لا يسعني أن أنكر على الرجل مواهبه وأصالة ما يخلقه تصوره. ولكن الدور في معظم نواحيه كان ينتصر للصورة الباريتونية. فهل يمكن أن أحرم نفسي من الظهور في الدور وقد غرقت ساقي في الوقاء الجلدي، وقد تدلى السيف من نجاده إلى جانبي، وبرزت رقبتي من تلك الياقة الأسبانية الرائعة! —وهل أحرم نفسي في لحظة واحدة مما ظفرت به آخر الأمر من هذا الدور الجميل من أدوار الأوبرا التي أفلتت من يدي إلى الأبد مذ أقلعت عن الغناء في هذا الصنف من الروايات؟ لقد كان يبدو لي في ذلك الوقت أن الغناء أو إلقاء الشعر هما شيء واحد. والظاهر أن ذوقي المجرد من الإحساس الفني كان يخيف فيدوتوف.. أنه بمجرد أن عرف هذا

في قد خبت ناره وكسا الرماد جذوة حماسته، والتزم الصمت، ثم أطفأ الشمعدانة، وأسلم عينيه للنعاس!

والتقينا مرة ثانية في هذا الاجتماع الذي استعرضنا فيه رسوم المناظر وتصميمات ملابس الرواية التي قام بعملها الكونت سالوجب.

ولم أكد أرى هذه الرسوم وتلك التصميمات حتى قلت في نفسي:

"يا للشيطان ما أبشعها!"

وتصور أنت رجلا مسنا ذا ملامح أرستقراطية نبيلة على رأسه طاقية من الجلد أشبه بقيعة صغيرة من تلك القبعات التي تنفطس في وسط رؤوس السيدات. وقد تدلى من ذقنه عثنون من الشعر الطويل غير المهذب أشبه بلحية كاملة مرسلة، ومن فوقها شاربان رفيعان غير مهذبين كذلك. ومن فوق فخذيه بنطلون فضفاض واسع نالت منه مصائب القدم، أخذ يتدلى على الرجلين في ثنايا مكسرة بائسة غريبة المنظر، وقد اندفنت القدمان في خفين طويلين فبدتا فيهما رفيعتين نحيلتين ثم هذا القميص القديم التعس نصف المزرر الذي _دفسه) الرجل في بنطلونه الخلق. وذاك الصدار ذو الكمين الواسعين أشبه بالكمام تلك القفاطين التي يلبسها الرهبان..

يا لها من تصنيمة رائعة تجل عن الوصف، وانحناءة جعلت الجسم النحيل الطويل كله أشبه شيء بعلامة الاستفهام؟

لقد كان ينحني فوق درج بينما كانت القطع الذهبية تنساب بين أصابعه الرفيعة العجفاء لتهبط في وعاء قريب من قدميه!

وقلت أحدث نفسي:

"ماذا؟ شحاذ بائس بدلا من باريتوني الجليل الجميل! هذا لن يكون أبدا!"

لقد شعرت بالألم يكاد يمزق فؤادي حتى لم أعد أستطيع أن أخفي

إحساساتي، وبدأت أتوسل بعينين تكاد الدموع تترقرق فيهما أن يتفضلوا فيأخذوا مني هذا الدور الذي أصبح كريها مبغضا إلى نفسي.

وقلت لفيدوتوف:

"إنني لن أستطيع تمثيل هذا الدور بعد، ولا بأية حالة!"

فسألني الفنان ومخرج الرواية وقد بدا عليه الارتباك:

"ولكن.. ماذا تريد؟ ما طلباتك!"

وبسلامة نية.. قلت لهم عما يجول بنفسي.. وما كان يحبب إلى هذا الدور. وحاولت أن أرسم ما كنت أتخيله من قبل، وأفلحت في إظهار معالم المغني ذي الصوت الباريتوني.. بل لقد أبرزت لهم صورة هذا المغني التي كنت أحتفظ بها دائما في جيبي!

وا أسفاه!

ما كان أتعس ذوقي وأفظع سطحيتي في تلك الأيام، لقد ذهل الفنانان العظيمان.. وأخرج كل منهما مبضعة..

وشرعا يجزيان لي عملية لا رحمة فيها.. عملية بتر هذا الذوق السقيم الذي تربى في أحضان الهواية والهواة، ممن لا ذوق لهم ولا فن عندهم. لقد لقناني درسا لن أنساه ما حييت..

وجعلا يضحكان علي ويعبثان بي، ويعلمانني من جديد أن: ٢+٢ في الفن= أربعة.. تماما كأي درس بدائي في الحساب. لشد ما كان ذوقي مفلسا متخلفا عاميا أميا في ذلك العهد!

وقد تذرعت بالهدوء والصبر في أول الأمر.. ثم لم ألبث أن شعرت بالخجل.. لكنني لم ألبث أيضا أن شعرت بتفاهتي. وأنني.. لا شيء!!

لقد شعرت بأن ثمة شيئا ينهار في أعماقي!

لقد آمنت بأن كل قديم في الفن. فن الهواية.. ليس له قيمة على الإطلاق. ولكن.. ماذا.. ماذا إذا ضاع مني هذا القديم. إنني لن أجد جديدا يحل محله أبدا.. وهذا هو الإفلاس.. إنني سأكون رجلا مفلسا!

إنهم لم يقنعوني بهذا الجديد بعد.. إلا أنهم أفلحوا تماما في أن جعلوني أزدري القديم وأحتقره.

وأخذ الفنانان العظيمان يعقدان لي سلسلة طويلة من المحادثات يظهر أنني فيها على ما كنت أجهله من فن الأساتذة.. أساتذة المسرح.. قديما وحديثا.. فلله ما كان أعظمها دروسا وأجلها معارف ومواهب وضعوا بها بذور الفن الجديد الذي لا تشوبه شائبة في تربية نفسي الساذجة الفطرية الجائعة.

لقد بدأت أشعر أنني أصبحت أشبه بديك رومي مسمن، محشو بالجوز واللوز والبندق المحمر!

وأخرجت صورة لمغني الباريتوني من جيبي، ووضعتها إلى الأبد في درج مكتبي، ودفنت معها أحلامي الصبيانية المخجلة التي كانت تجذبني إلهي وتفتنني غراما به.

فهلا يعد ذلك نجاحا!

ومع ذلك فقد كنت لا أزال أبعد مما أراده لي أستاذي من الفطنة والجدة والتخلص من القديم الرث والبصر بالحديث المتجدد.

وكانت الخطوة التالية التي يجب أن أخطوها في هذا الدور هي أن أتعلم كيف أشخص رجلا عجوزا طاعنا في السن من ناحيته الخارجية البحتة، وبالأحرى من الناحية الجسمانية. وقد شرح فيدوتوف ذلك لي فقال:

"إنه مما يسهل عليك أن تمثل رجلا عجوزا طاعنا في السن أكثر مما تمثل

رجلا في أوسط العمر، إذ أن خطوط الجسم العامة تكون أكثر وضوحا في الرجل المسن منها في الرجل الوسط"

وكنت على شيء من اللياقة لتمثيل الطاعنين في السن من الرجال. وعندما كنت أقوم بالتدريب أمام المرآة بمنزلنا في موسكو خلال الصيف، كنت أمثل الشخصيات كلها، ومن ضمنها الشخصيات الطاعنة في السن. وفضلا عن ذلك فقد كان في بالي رجل من المسنين لم أفتأ أن أحاكيه وأقلده، لمعرفتي به. ثم أخذت أشعر في سويداء نفسي، ومن الناحية الجسمانية، بأن الرجل المسن أقرب إلى أن يشبه الرجل الحدث إذا حل به التعب والإعياء وقتا طويلا، حيث تتخشب قدماه ويداه وفقاره، فإذا أرد أن ينهض واقفا فلابد من أن يميل بجسمه إلى الأمام لكي يحرك مركز الثقل، ولكي يجد مركزا لارتكازه، وأن ينهض بمساعدة يديه، لأن القدمين تكادان ترفضان مساعدته على ذلك. فإذا نهض وجب عليه ألا يشد ظهره مرة واحدة، بل يجب أن يعيده إلى قامته المعتدلة بالتدريج، وحتى تنتصب الساقان يمكنه أن يسير بخطى صغيرة بطيئة، ولا يسير بسرعة إلا بعد أن تمضي لحظات، فإذا كان ذلك صعب عليه أن يمنع نفسه من المشي.

عرفت هذا كله.. ولم أعرف معرفة نظرية، فحسب، بل عرفته بالمرانة عليه والتمرس به، ولقد أمكنني أن أطبق هذه التجارب في السن المتقدمة على سن الشباب في حالات أعبائه وتعبه. والظاهر أن هذا التطبق قد راقني فأخذت أغلو في الأخذ به في الدور. ولاحظ ذلك فيدوتوف فقال لي:

"كلا.. إن هذا شيء بادي التكلف، شديد المبالغة، إنه ما يصنعه الأطفال ليحاكوا به الطاعنين في السن. لا تتعسر هكذا، بل أسرع قليلا"

وحاولت أن أملك زمام نفسي.. ومع ذلك فقد كان بيني وبين الاتقان مدى بعيد. وقال لي فيدتوف بلهجة آمرة:

"استمر.. مرة أخرى.. وأسرع أكثر من ذلك.. كن رجلا طاعنا في السن حقا..

ولا تكن طفلا يقلد رجلا عجوزا!"

وجعلت أحاول أن أسلس في تأدية الدور أكثر وأكثر حتى لم أعد أجهد نفسي في ذلك. وحتى أصبح في إمكاني المحافظة على مظاهر السن المتقدمة وجعلها حركة إيقاعية من حركات القصور الذاتي. وعند ذلك هنأني فيدوتوف بقوله:

"هذا هو الشيء الواقعي الذي لا تكلف فيه"

والحق أنني كنت أمثل ولا أكاد أفهم شيئا مما يريدون، حتى لقد أحنقني هذا الثناء، وتوقفت عن التمثيل، وثرت قائلا.

"عجبا! إنني لا أكاد أفهم شيئا! إنني حينما توقفت عن تقليد الرجل المسن، إذا بك تقول: إنني أمثل تمثيلا متقنا! وحينما اكتشفت الوسائل التي تجعلني أحاكي الرجال المسنين إذا بك تقول إنها وسائل لا تساوي شيئا ولا قيمة لها! وهذا لا يعني إلا أنه لا ضرورة لاتباع أي وسائل على الإطلاق"

وأعجب من هذا أن أسمعه يهتف بي أمرا:

"ارفع صوتك.. أعلى من ذلك.. نحن لا نستطيع أن نسمعك.. ماذا تقول!"

ماذا أقول؟ هذه مصيبة ضاعت ثورتي صرخة في واد!..

وعدت إلى التمثيل ولم يكن يهمني مقدار ما أحاول.. ولا مقدار ما أبذل من جهد.. إنني لم أكن أشعر بتعب على الإطلاق.. ولم أفهم السر في ذلك:

ومع هذا لم تكن لجهودي بعد ذلك في تمثيل الدور نفسه أية ثمرة. لقد كنت أحس شيئا ما وأنا أمثل أجزاءه البسيطة.. وفي مواضعه الهادئة الوادعة التي تكاد تخلو من الانفعال.. ولكنها أي رابط بالصورة في حد ذاتها. لقد كنت أعيش في شيء ما عيشة ظاهرية.. وجسمانية أيضا. ولكن هذه العيشة لم تكن تصلها إلا صلة السمات الخارجية.. سمات السن المتقدمة للدور.. وكان في إمكاني إرسال النص بطلاقة وبساطة أيضا، ولكن الدافع إلى الكلام لم يكن هو الأسباب الداخلية.

وبالأحرى الأسباب النفسية.. أو الروحية التي يعيش في زحمتها ذلك البارون الذي تخيله بوشكين.. لقد كنت أتكلم بطلاقة وبساطة.. لا لشيء.. إلا لمجرد التكلم بطلاقة وبساطة! وتصور أنت كيف يمكنك أن تنفذ ما يأمرك به المخرج إذا أمرك بأن: تثب على رجل واحدة وأنت تنظم غرفة مشوشة وتغني لحنا في الوقت نفسه.. لقد كان المطلوب مني أن أصنع مثل ذلك.. أن أمشي كما يمشي رجل طاعن في السن، وأن أؤدي الأعمال المسرحية الضرورية الأخرى وأن ألقي كلام بوشكين إلقاء آليا!

لقد بدا لي أنني لا أستطيع أن أتقدم خطوة نحو إتقان تمثيل هذا الدور في ذلك الوقت، حتى أصبحت أضيق به وأمقته مقتا شديدا لعجزي عن الدخول فيه.. لقد كنت ألبسه كما يلبس الإنسان معطفه القديم الرث.. مستعملا كما واحدا.. وفي إهمال وعدم اكتراث. إن هذا لم يكن كافيا. لقد كنت أكاد أعجز عن الوصول إلى نصف ما أصل إليه في تمثيل الدور في المواضع الهادئة منه، القليلة الصخب والانفعال. أما في مواضع الدور القوية فقد كنت أعجز عن إتيان أي شيء من ذلك.. أي شيء.. حتى القليل من القليل الذي كنت أصل إليه في المواضع الهادئة البسيطة.

وكان يتنزل علي في مثل تلك اللحظات ما سميته الإلهام أو الوحي في مكان غير هذا المكان.. فكنت أشرع في اعتصار صوتي إلى درجة الهسهسة، واعتصار جسمي كله، وقراءة الأبيات.. وقراءتها قراءة قبيحة غير مهذبة وفي غير فهم.. قراءة ممثل غبي العاطفة أجوف النفس

وانتهت التداريب، وسافرت إلى فيشي حيث ظللت طوال الصيف، عاكفا على الدور، أحاول أن أجعله جوري أنا. لا دور المخرج، ولا دور أحد غيري. ولم أكن أستطيع أن أفكر في شيء آخر غير هذا.. فقد سكن في أعماقي حتى أصبح فكرة ثابتة ممضة. ولا أحسب أن بين الآلام التي يعانيها الإنسان ألما هو أشد من ألم

الخلق.. إنه الألم الحقيقي الذي كان يعذب تانتالوسي ويشقيه. فأنت تحس هذا (الشيء) الذي ينقصه الدور، وهو شيء قريب في متناول يديك.. بل إنه فيك أنت.. في نفسك. وكل ما هو مطلوب منك هو أن تمسك به.. ولكنك لا تكاد تمد إليه يدك لتمسكه حتى يهرب منك!

وبعد هذا، وبنفس فارغة، وبدون أي ذخيرة روحية على الإطلاق، تتناول جزءا قويا من أجزاء الدور —ولا يلزمك هنا إلا أن تفتح منافذ فؤادك —فلا تلبث أن تجد شيئا أشبه بمانع التصادم في السيارات والقطارات يكاد يزحف من أعماقك ليصدك عن الاقتراب من العاطفة القوية والانفعال الشديد. ويذكرنا هذا بحالة رجل يستحم في بحر فلا يستطيع أن يفكر في عاقبة غوصه في الماء المتجمد!

وعندما كنت أبحث عن حل عثرت بوسيلة كانت تبدو لي في هذا الوقت كأنها فكرة لا تخرج إلا من أذهان العباقرة. لقد كان على بعد عدة أميال من فيشي قصر من قصور العصور الوسطى وفي أسفله فقبو ضخم، "فماذا لو طلبت إلى القائمين عليه أن يحبسوني في ذلك القبو الكبير الضخم ساعات عدة.. وسط هذا الجب القديم، وملء تلك الوحشة الصامتة الخرساء؟.. أليس خليقا أن أجد ثمة ذلك الشعور، وتلك الحالة وهذه العاطفة؟".. كان هذا ما يجول بنفسي، وأنا مع ذاك لا أعرف ما هذا الذي أبحث عنه، أو افتقر إليه في هذا الوقت.

وذهبت إلى القصر.. وأقنعتهم بسجني في قبوه، ففعلوا.. ولبثت هناك وحدي لمدة ساعتين.. في ظلامه المطبق، ورطوبته الكريهة، وجرذانه الكثيرة.. إلى آخر تلك المقلقات والمعكننات التي لم تفلح إلا في الحيلولة بيني وبين تركيز تفكيري وانتباهي في ذلك الدور. وعندما بدأت ألقي النص الذي تثلج وأصبح باردا غثا في طوايا نفسي.. وجدت كل شيء قد أصبح جنونا وسخفا في هذه الظلمة الباردة. ثم شعرت بالبرد القارس، وبدأ الخوف من أن أصاب بالتهاب الرئة يدب إلى نفسي. فتبخر مع هذا الخوف كل تفكيري في الدور من ذهني، وشرعت أقرع باب القبو

وأدق دقا عنيفا. ولكن.. بلا جدوى.. إن أحدا لم يسمع.. وإن أحدا لم يحضر ليطلق سراحي.. وتملكني الخوف بالفعل.. ولكنه كان خوفا لم أنتفع به في دوري على الإطلاق.. وكانت النتيجة الوحيدة لتلك التجربة بردا شديدا وقنوطا وبأسا لا يشبههما قنوط ولا يأس. وليس يخفى أنه لكي يصبح الإنسان ممثل مآس (تراجيديان) لا يكفيه أن يحبس نفسه في قبو مظلم مع سرب من الفيران. بل ثمة ما هو أهم وما لابد منه. ولكن.. ترى، ماذا يكون هذا الشيء؟! الظاهر –بعد تلك التجربة– ألا بد للإنسان من أن يسمو بنفسه بدلا من أن ينخفض.. أن يعلو، لا أن يهبط.. ويعلو إلى القمم.. إلى السحاب. ولكن.. أني للإنسان أن يرتفع ليكون فوق السحاب؟ لا أحد يستطيع أن يدلني. فالمديرون والمسرحيون –أعني المخرجين– لم يحدثونا إلا عن النتائج التي يريدونها الأهداف.. والأهداف فحسب. الأهداف التي تنزع نفوسهم إليها، ولا يحبون شيئا غيرها. إن كل ما يقدرون عليه هو أن ينتقدوك.. وينتقدوك فقط.. إنهم يقولون لك: هذا ردئ.. هذا ليس حسنا.. إن صوتك قبيح.. وحركاتك (زفت).. وأنت لا تفهم الشخصية التي يراد منك أن تشخصها.. أما كيف تكون جيدا.. وألا تكون حركاتك زفتا مسيخا.. وأن شخصيتك هي كيت وكيت.. فهم لا يستطيعون أن يقولوا لك شيئا من هذا.. والظاهر أنهم مثلك فيه تماما.. وليس في الدنيا –دنيا المسرح– أحد خيرا من أحد!

إنهم قد يقولون لك:

"عش هذا كأنك صاحب الشأن.. قو إحساسك به.. لتكون مشاعرك به أعمق.. عشه!" أو يقولون لك: "إنك لا تحياه! يجب أن تعيشه.. حاول أن تشعر به"

وأحاول أن أفعل ما يشيرون به ما وسعتني المحاولة.. وها أنذا أجهد نفسي.. وأعقدها ألف عقدة، وأعتصر صوتي حتى تصيبه البحة، ويندفع الدم إلى مخي

وتوشك عيناي أن (تفرقعا) من محاجري.. وهذا كله لكي أرضي السادة المخرجين حتى ينال مني التعب ويهدني الأعياء. وهذا كله أيضا في تدريب واحد حتى لا أكاد أستطيع إعادة المشهد مرة ثانية إذا طلب إلى ذلك السيد المخرج.

فإذا كان هذا يحدث في التداريب العادية.. فماذا عساه يحدث في الحفلات التي تتولى الإنسان فيها الحالات العصبية مما قد يعرضه لفقدان سيطرته على نفسه فقدانا تاما. وإذا أردت الصدق لقد كان تمثيلي في الليلة الأولى لا يعدو أن يكون حالة من حالات الرعب المسرحي، كما يقول الممثلون.

ومع هذا فقد نجحت الحفلة. وكيف لا تنجح مع هذه المناظر الساحرة، والملابس العجيبة التي وضع تصميمها الفنان الموهوب الكونت سالوجب، والعمل المسرحي الأوفى، وانسجام الأداء وسحر إيقاعه وجوه الكامل الشامل واتزانه الجميل المنغوم بفضل مقدرة فيدتوف الذي جعل كل شيء جديدا وأصيلا بالقياس إلى ذلك العهد.

وانسلقت الأكف ترسل بالتحية المجلجلة المبهور.. فمن ذا الذي يتقدم ليتلقاها غيري؟!

وبرزت إلى مقدمة المسرح، وانحنيت محييا. وأجاب الجمهور تحيتي.. لأنه لا يستطيع أن يفرق بين عمل الفنان وبين عمل المخرج، ولا أن يفرق بين عمل المخرج وبين عمل الممثل..

وانهال الثناء علي أيضا. وبلعت أنا هذا الثناء، وصدقت المادحين. وآمنت، في سلامة نية، بأنه ما دام هناك ثناء فلابد أن أكون قد وصلت إلى الجماهير ومسست شغاف قلوبهم.. وأنني تركت فيهم أثري.. أي أنني كنت مجيدا محسنا.. وأن تلك الهسهسة والنسيج لم يكونوا إلا إلهاما. وهذا كله يستتبع أني أحسست دوري إحساسا صادقا.. ومن ثمة فقد توج كل شيء بالنجاح التام..

ولكن.. ماذا؟ إن المدير المسرحي.. أي المخرج.. شرع ينتقد ويعنف في

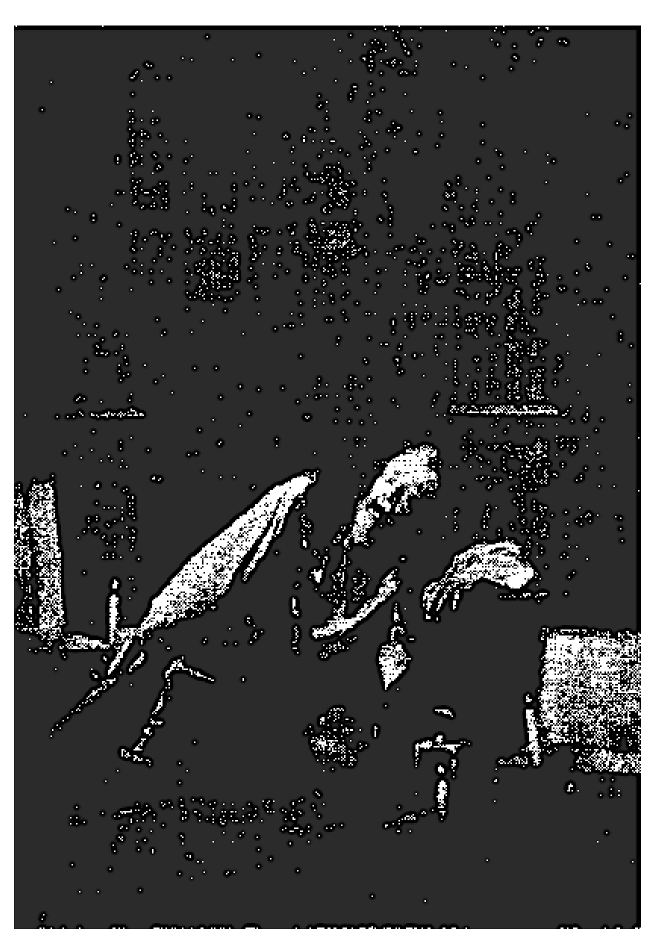
الانتقاد. إنه الحقد والغيرة وإذا كان هذا عن حقد وغيرة، فلابد أن ثمة ما يغبطني به، ويحسدني من أجله.

لا لا.. بل هو الغرور الذي لا يستطيع الممثل أن يفلت من دائرته السحرية، لأنه أول الفنانين إسراعا إلى الوقوع في شرع غروره حينما يقف على رمال الملك والثناء الخداع! إن الآذان مجبولة دائما على استحسان ما ينساب فيها مما يسرعا أن تسمعه. وهي مغرمة بالإنصات إلى آيات الثناء من المعجبين.. لا إلى النقد المر الذي يوجهه الأخصائيون.. أهل المعرفة والدراية

يا شباب الممثلين: حذار من المعجبين بكم. لكم أن تنصتوا إلى ما يقولون.. ولكن حذار.. إياكم والتحدث إليهم في الفن!

نصيحتي إليكم أن تتعلموا قبل أن يفوت أوان العلم، ومنذ خطواتكم الأولى، كيف تحسنون الإصغاء إلى القول الصادق القاسي عنكم، وكيف تتفهمون هذا القول على وجهه، وكيف تحبونه، وعليكم أن تبحثوا بأنفسكم عمن يستطيع أن يقول لكم هذا القول الصادق عن أنفسكم. ولا

تتحدثوا عن شئون الفن إلا مع الذين يستطيعون أن يقولوا لكم وجه الحق والصدق فيه!



ستانسلافسكي في دور الفارس البخيل

في رواية بوشكين بنفس الاسم

الفصل السادس عشر

أسس المادة الفنية

المؤلفون في نظر المؤلف غوطيون (كلاسيك) وورومنسيون.. الغوطيون مغرقون في التقاليد المتعبة.. والرومنسيون عاطفيون متحللون من القيود... ويل للمسرح وللممثل من الشعر الكلاسي والروايات الكلاسية.. كيف مسخوا موليير وافتروا عليه؟.. هل شهدت تمثيل هذا الدور في باريس؟ حذار من تلك الخرافة الباريسية.. مقدرة فيدوتوف على هدم التالقيد والجدران الباريسية. فيدوتوف يخلق الفن الصادق والجدران الباريسية.. فيدتوف يخلق الفن الصادق والنبض القوي ويسلك بعقدة الرواية على ضوء علم النفس.. هؤلاء الممثلون الروس البارعون.. البساطة أيها الممثلون، البساطة.. عليكم باللباب دون المظهر حتى في روايات موليير.. نصيحة للممثلين: احذروا من تزييف الحياة.. إياكم والغمغمة والبربرة والتشويح بالأيدي وتقليص الحفلات دب لمسة عارضة في المكياج تحدث المعجزات في الدور.. أثر فيدوتوف وسالوجب في المؤلف.. الإلهام الصادق خير من الانفعال الزائف.. احذروا نصائح شيكسبير وموليير وجيته ولسنج وكوكلان وسالفيني وغيرهم من صناع القوانين.. عليكم بالخلق والابتكار النابع من صميم إحساسكم وقلوبكم بعد الدرس الطويل.. قلة الكتب العملية المؤلفة في فنون التمثيل وجهاد المؤلف في هذه الناحية.. الممثل الذي لا يعني بدراسة أصول فنه دراسة عميقة غير جدير بالانتساب إلى المهنة..

ولأتكلم الآن عما كان من أمر دوري الآخر في الحفلة نفسها.. وبالأحرى دوري في ملهاة سوتانفيل "جورج داندان"، ذلك الدور الذي لم يكن إعداده من الهنات الهيئات، إن أصعب جزء في أي عمل من الأعمال هو البدء في هذا العمل

وكلما كان العمل من أعمال الفن كبيرا، كلما زادت حيرتك وأنت واقف مذهولا أمامه.. كما ينذهل أحد العامة من أهل الريف وقد وقف يصعد ناظريه في الجبل العالي الأشم!

إن بوشكين وجوجول ومولبير ومن إليهم من الشعر العظماء الآخرين مغرقون من أخمص أقدامهم إلى ذؤابة رؤوسهم في التقاليد الغابرة بجميع أنواعها.. تلك التقاليد التي تجعل النفاذ إلى صميم الروح الحي في أعمالهم أمرا مستحيلا.. والممثلون والعاملون في المسرح يسمون أعمال شيكسبير وشيللر وبوشكين مسرحيات غوطية، وبالأحرى رومنسية. كما يقولون مولبير وهم يقصدون رواياته. واستعمالهم هذا الاسم: غوطى **Gothic** أو رومنسى **Romantic** ثم حشد أسماء هؤلاء الشعراء وأمثالهم تحته على هذا النحو ما يشعر بأن المقصو هو إنهم من صنف واحد.. أعنى من مذهب مسرحي واحد. فإذا وجدت في المسرحية شعرا وأزياء مزركشة وتقاليد من تقاليد العصور الوسطى وأشجانا –أي عواطف رومنسية رقيقة.. فتلك هي المسرحية الغوطية بمناظرها وأزيائها وجوها. ولا تستطيع أن تقصر اللوم على الممثلين والمسارح فقط بسبب وجود مثل هذه الآراء المبتسرة المنحرفة وتشويه روائع المسرحيات العظيمة بإغراقها في خضم التقاليد الزائفة، إذ الأجدر بأكثر هذا اللوم هم أولئك البيداجوجيون.. أو معلمو الأحداث، الذين يسممون أفكار الشباب من تلاميذهم في أول عهدهم يعمل من أعمال الفن بينما تكون انطباعات هذا الشباب غضة قوية، وبصائرهم متينة فوارة، وذاكرتهم لدنة قابلة للانطباع أنهم يتحدثون عن العظماء بلهجة واحدة عامة من الحذلقة الباردة العتيقة التي تغشى النفس. ومن يشك في جمال هومر وميرودوتس وأوفيد! ولكن حينما يرغم الأطفال في المدارس الثانوية على حفظ مقطوعات من آدابهم بقصد التمرين وتجويد دروس النحو فحسب حتى لا ينسوا قواعده السمجة الممقوتة، فإن نفوس هؤلاء تكون قد امتلأت بالمرارة، وبكراهية هذه الروائع كراهية قد تمضي سنون وسنون قبل أن ينسوها، ويعودوا إلى تذوق جمال هذه الروائع

ثم ما هي الطريقة التي يمكن تمثيل تلك المسرحيات الغوطية بواسطتها؟ وهل يوجد أحد لا يعرفها؟ إن أي طالب في مدرسة عالية يستطيع أن يدلك على طريقة تمثيل العواطف الرفيعة فوق المسرح، وطريقة إلقاء الأشعار والتغني بها في شجو وحنان وتوجع، وطريقة لبس الملابس في تلك العصور الوسطى، وكيف يتخطر الممثلون فوق المنصة واتخاذهم أوضاعا غريبة مختلفة. والظاهر أنهم لا يحفلون بالمؤلف أو بأسلوبه بقدر ما يحفلون بالبغال الأسبانية والبناطيل القصيرة الفضفاضة والسيوف، وبالشعر نفسه ووجوب أن يلقى إلقاء رديئا زائفا، وبهيئة الممثل، ومزاجه البهيمي وأطرافه الجميلة، وشعره المجعد وحواجبه المرسومة بالقلم كحواجب الغواني.

وهذا نفسه هو المتبع مع موليير، ومن ذا الذي لا يعرف ماذا كان يلبس موليير؟ إنه نفس الزي الذي كان يلبسه في رواياته جميعا، وما عليك إلا أن تتذكر أية رواية شهدتها له، حتى تعرف أنه كان يظهر بنفس هذا الملبس في رواياته كلها، وفي جميع مسارح العالم.. وليس من يمثل أدوار موليير فحسب، كل الذين يمثلون أدوار رواياته الأخرى.. كل الذين يمثلون أورجون وكلياندر وكلوتلدا وسجانارل... كل شخصيات موليير هذه تظهر في جميع المسارح بنفس الملابس ونفس السمات.. كأنها قطرات الماء الرتيبة التي تتساقط من صنبور! فهذه هي التقاليد المقدسة التي تحرص جميع مسارح الدنيا على رعايتها والمحافظة عليها.

ثم أين هو موليير؟ إنه مخبوء في جيب من جيوب أحد أزيائه. إنه لا يمكن أن يكون مسئولا عما ينسبونه إليه من تلك التقاليد، لأنك لو قرأت ما كتبه في **l'lmpremptn de'verstilles** لأمنت بأن موليير نفسه ألد أعداء هذه التقاليد التي ألصقوها به والتي يتبعونها باسمه. يا إلهي! أي شيء هو أبغض إلى النفس من هذه التقاليد الموليبرية في المسرح؟ أي شيء أبغض من هذه المؤلفات التي افتروها على موليير في: موليير كما كان دائمان وموليير كما كان مفروضا أن يكون، وموليير بوجه عام!

إن هذه العبارة: "بوجه عام"هي آفة المسرح. لقد كانت تقف بيني وبين دوري في ملهاة سوتانفيل لموليير كما يقف الحائط بين شيئين، فلم أكن أتبين موليير على حقيقته بسبب هذا الحائط. لقد اطمأننت إلى أنني أعرف كل شيء عندما قمنا بالتدريب الأول، لأن مشاهدتي تمثيل روايات موللير على المسرح الفرنسي وفي باريس لم تكن عبثا. وأنا وغن لم أشهد "داندان" فوق المنصة، إلا أن هذا لم يشغلني ولم يهمني. فأنا أعرف موليير "بوجه عام" وأراه كأنه ماثل أمامي.. وكان في هذا كفايتي. .كان في هذا الكفاية لممثل خلق ليقلد الممثلين الآخرين وينقلهم لك (نقل مسطرة!)

لقد كنت في التداريب الأولى أستنسخ كل ما شهدته من هراء وهم يمثلون موليير –في زعمهم– وكنت لهذا أشعر بأنني أسير على الخط المحكم الذي أنا به جد خبير!

وقد ابتسم لي فيدوتوف ثم قال: "لابد أنك رأيت من هذا شيئا كثيرا في باريس.. لقد جلبت من هناك جميع آلياتهم حركة حركة وخطوة خطوة!"

وكان فيدوتوف خبيرا كيسا بهدم الحائط الذي يحول بين الممثل وبين دوره وإرشاده إلى الوسيلة التي يطرح بها تلك التقاليد الزائفة، ليحل محلها التقاليد الصادقة الحقيقية للفن الصادق الحقيقي. وكان لا يرى بأسا، بل كانت هذه هي عادته.. في أن يثب إلى المنصة بنفسه ليمثل القطعة على النحو الذي يطلب إليك أن تمثلها به، ليخلق لك الفن الصادق الممتلئ بالحياة والنبض القوي، وليهدم كل زائف ميت لا أثر للحياة فيه. لقد كان يمثل لك عقدة الرواية، بالحياة والنبض القوي، وليهدم كل زائف ميت لا أثر للحياة فيه. لقد كان يمثل لك عقدة الرواية، ولكن عقدة الرواية من حيث هي كبيرة الصلة بعلم النفس، وعلم النفس من حيث هو كبير الصلة بالصورة وبالشاعر.. صورة الدول والأدوار المحيطة به، والشاعر الذي خلق الرواية بموضوعها وشخصياتها.. ونفسياتها! إن روح الضحك في

الرواية، وجوهر ما فيها من لمز لا يلبثان أن يتجليا لك إذا أنت تناولت كل ما يدور فيها تناولا جديا وبثقة وإيمان خالصين. ولقد كانت هذه الجدية، وذلك الإيمان الخالص، من سمات فيدوتوف القوية، وفضلا عن هذا، فقد كان، بوصفه ممثلا مضحكا روسيا عبقريا، خصب التصوير لشخصياته حتى ليصل بها إلى أفق الكمال.. وأوجز القول فأقرر أنه كان ينطوي على كل ما يلزم لفهم موليير وإبرازه على حقيقته.. ولم يكن من مجرد المصادفات أن يكون أحسن ممثلي موليير في العالم أجمع هم هذه الصفوة من الممثلين الروس الذين كانوا يتألقون في سماء المسرح الروسي في عهد فيدوتوف.. أمثال شتشبكين وشومسكي وسادوفسكي وجيفوكيني.. أضف إلى ذلك دراسة فيدتوف لكل دقيقة من دقائق الحيل وسائر ألوان البراعات التي كانت متبعة في المسرح الفرنسي.. لقد كانت سعة إطلاعه على هذا كله تكسب تمثيله اللمعة الفنية النهائية، وتضفي عليه دقة ورقة وظرفا وخفة.. كلها من صنعه هو، ومن وحي فنه الأصيل غير المكتسب. لقد كان في مقدوره القيام بالدور المعقد الصعب فيجعله سهلا يسيرا مفهوما لا تعقيد فيه، ومن ثمة تتجلى طبيعة الدور الحية الجوهرية في جمالها الكامل الشامل.

ألا ما أعجب هذا الرجل، وما أشد بساطته! إن كل ما كان على الممثل أن يقوم به هو أن يبرز إلى المسرح وأن يؤدي الدور كما أدى فيدوتوف! غير أنني ما كدت أشعر بخشبة المنصة تحت قدمي حتى بدا لي أن كل ما فكرت فيه قد انعكست آيته. فثمة بون شاسع بين رؤيتك الشيء يصنعه أحد غيرك، وبين أن تصنعه أنت بعد ذلك بنفسك.. وما تراه من أيسر الأمور وأنت جالس تتفرج في الصالة، قد يكون من أشقها عليك إذا توليت تأديته بنفسك. ولعل أشق الأمور كلها هو أن تقف على خشبة المسرح، وأن تؤمن بعد ذلك بكل ما يجرى عليها، وتأخذه مأخذ الجد. ولكن المستحيل حقا.. بل رابع المستحيلات كما يقولون، هو أن تقوم بدور في ملهاة لمزية **Satire** من ملاهي الهجاء والتعريض، ولا سيما إذا كانت هذه الملهاة فرنسية، وكلاسية، ولموليير، دون أن تتسلح بالإيمان التام، والجد الشديد،

وذلك لأن الجوهر هنا.. أعنى لباب الدور، هو فيما تظهره من الجد، وما تظهره أيضا من أنك مستثار حقا.. معذب حقا. والممثل إذا استهان بهذا الجد واستهتر به —فيا ويله من فن الملهاة.. إنه الفن الذي ينتقم لنفسه من الممثل المستهتر.. إنك في الملهاة إما أن تكون قطعة حقيقية من الحياة، وإما أن تكون مزيفا لتلك الحياة — وما أوسع أشقة بين هذين.. إن الفرق بينهما هو الفرق بين الضحك الطبيعي الأصيل الصادر من أعماق النفس وأغوار القلب، والضحك المفتعل.. ضحك الزغزغة.. الذي تثيره فيك حركات البهلوان المحروم من الموهبة.

لقد كنت أمثل تمثيلا خاليا من الفن.. تمثيلا كله تزييف للحياة.. بينما كان فيدوتوف يمثل تمثيلا هو الحياة نفسها —الحياة العضوية الخالية من الزيف، البرئية من الافتعال. وكنت أحاول أن أظهر بمظهر الجد، ومظهر المؤمن بما هو حادث له فوق المسرح. لقد كان فيدوتوف يحيا حياة حقيقية وهو يمثل.. أما أنا فلم يكن نصيبي من تلك الحياة إلا صدى فارغ لا يغني من الحياة نفسها شيئا. ولكن التمثيل الذي أرانا إياه فيدوتوف كان تمثيلا جميلا رائعا، وكان من المستحيل إلا أتأثر بما أراني من ذلك. لكنني كنت أسيرا في يديه —وهذه نتيجة طبيعية لما قام به وأرانا إياه فوق المسرح. حقيقة كان الحائط ينهار من أساسه، لكن شيئا آخر كان يحل محله بيني وبين الدور.. ذلك هو صورة فيدوتوف.. صورته الغريبة وهو يمثل ذلك الدور نفسه وكان الواجب الذي ينبغي أن أقوم به هو أن أتغلب على تلك العقبة الآن لكي أصل إلى سوتانفسي ولكي أكون أنا وهو شيئا واحدا.. ولكن.. لا بأس.. فصورة حية خير بكثير من تقاليد ميتة. ولقد تباحث معنا فيدوتوف نفسه فيما أرانا إياه، وأفهمنا إياه بصورة عملية وأكثر سهولة ويسرا.

وقال وكأنه يلتمس العذر لنفسه:

"ليت شعري ماذا أستطيع أن أصنع مع هؤلاء الهواة! كيف أحجم عن أريهم كيف يمثلون أدوارهم بالرغم من الوقت القصير الباقي على ميعاد الحفلة؟ أنا لا

أستطيع أن أفتح لهم مدرسة. وفي وسعهم أن يستنتسخوا قليلا.. أن يقلدوا بعض ما يرون من تمثيل أدوارهم، وعندئذ يدخلون في هذه الأدوار إلى حد ما، وبطريقة من الطرق!"

ومع هذا فقد كان فيدوتوف يسر أكبر السرور عندما يلاحظ أبسط لمحة من الخلق والابتكار يقوم بها الممثل من تلقاء نفسه.. لقد كان يسر كما يسر الأطفال، فتراه يقبل على الممثل يشجعه ويساعده، ويعاونه على اكتشاف نفسه!

وهكذا بدأت أقلد فيدوتوف. وبدأت أقلده (من الظاهر) بالطبع، وذلك لأن تقليد شرر العبقرية الحي ضرب من المستحيل. وكان عيبي الشديد هو أنني، بالرغم من أنني مقلد بطبعي، كنت مقلدا رديئا في الوقت نفسه. إن التقليد هبة خاصة لم أكن أملك منها شيئا. وحينما كنت أشعر بأن تقليدي تقليد خائب كنت أتركه وألجأ إلى طرائقي القديمة في التمثيل، باحثا عن الحياة في سرعة الدمدمة والبربرة والتشويح بذراعي، ثم في التمثيل بدون توقف حتى لا يميل المتفرج ولا يتولاه الضيق والسام، كما أبحث عن الحياة في تقليص عضلاتي كلها واعتصار جبلتي، أو في القضاء على النص.. وباختصار لقد كنت أنتكس فأقترف جميع أخطائي القديمة أيام تمثيلي في الملاهي الموسيقية مع فرق الهواة، وهو ما يتلخص في جملة واحدة هي:

"مثل بكل ما فيك من قوة إذا لم يكن النوم مستوليا على جمهورك!"

"لقد كانوا يمتدحونني من أجل هذا من قبل. وكنت أبدو مرحا رشيقا مضحكا فوق المسرح!"

إلا أن ما كنت أبديه من محاولات لارتكاب أخطائي القديمة لم تكن تعجب فيدوتوف ولم يكن يسيغها قط.. فكنت تسمعه يصيح بي من بعيد:

"لا تغمغم! وضح صوتك! هل تظن أن هذا سيجعلني، أنا المتفرج أضحك! بل العكس. إنك تضايقني وتملني، لأنني لا أفهم عنك شيئا! إن دقك الأرض

برجليك، و(تشويحك) بذراعيك، ومشيك هنا وهناك، وكثرة إشاراتك وإيماءات وجهك.. إن كل هذا يؤثر على بصري.. ويتدخل في رؤيتي لك ونظري إليك فيتلف الصورة التي كونتها عنك.. فلعمرك ماذا جعلك تحسب هذا شيئا مضحكا؟"

وكما نقترب بسرعة من التدريب بالملابس والمناظر. أعني من البروفة جنرال.. وكنت لا أزال –كما يقول أهل المسرح– جالسا بين كرسيين! ولكن لقد حدث من حسن طالعي أن تلقيت فجأة وبطريق الصدفة هبة من السماء، لقد حدث في مكياج وجهي خدش أكسبه تعبيرا حيا مضحكا، فشعرت فجأة بشيء يتغير في أغوار نفسي، إن كل ما كان معتما مظلما أصبح واضحا متألقا: وكل ما كان لا يجد أرضا ثابتة يرتكز عليها وجد تحت قدميه أرضا صلبة كالحجارة، وكل ما لم أكن أصدقه ولا أومن به أصبح راسخا في وجداني لا يميد ولا يتزعزع. فمن ذا الذي يستطيع أن يفسر هذه الحركة الخلاقة الساحرة المفاجئة التي لمعت في صميمي على غير انتظار؟

أحسب أن شيئا ما كان يستوي وينضج في أغوار نفسي، ويمتلئ بالحياة في بطء وأناة، بينما لا يزال في كمه.. بينما كان لا يزال جنينا. وها هو ذا يتفتح ويزهر آخر الأمر! إن لمسة فجائية واحدة قد فتحت كم الزهرة، فانطلقت منها بتلات صغيرة ناضرة، باحثة عن حرارة الشمس

فهذا هو الذي حدث في داخلي. إن لمسة عارضة من فرشاة المكياج فوق وجهي أرسلتها يد العناية لتفتح زهرة الدور في بهو الأضواء الأرضية المتوهج. وكانت هذه لحظة من البهجة العظمى، عوضتني عن جميع آلامي السابقة، آلام الخلق الذي كدت أيأس منه. فليت شعري ماذا أستطيع أن أقارنها به؟ بالعودة إلى الحياة بعد مرض خطير، أو بالنهاية الناجحة بعد طول آلام الوضع؟ ألا ما أبدع أن يكون الإنسان فنانا في مثل هذه اللحظات! وما أنذر ما تقع هذه اللحظات في أعمار الفنانين! إنها تظل أبدا أشبه بالنجوم التي تتلألأ كما تتلألأ نيران الحراسة

وتنير الطريق إلى كشوف أبعد وأعمال أعمق يحقق بها الفنان أهدافا جديدة ما بقيت له هذه النار الحية!

إنني كلما نظرت ورائي وفكرت في قيمة النتائج التي أسفرت عنها تلك الحفلة عرفت قيمة اللحظة التي عشته في ذلك الوقت. لقد حلبت في، بفضل فيدوتوف وسالوجب، لحظة أبعد من أن تكون حالة من حالات القصور الذاتي. حالة بدا لي فيها أنني تخلصت من الرمال الخائنة التي طالما كافحت في سبيل التخلص منها حتى لا تبتلعني وتقضي علي. إنني لم اكتشف طريقا جديدا. لكني استطعت أخر الأمر أن أفهم أخطائي القديمة.. وهذا شيء ليس بالقليل. مثال ذلك إنني كنت أخطئ دائما فأحسب أن انفعال الممثل فوق المنصة.. ذلك الانفعال الذي لا يزيد عن كونه نوعا من أنواع الهستريا، هو الإلهام الصحيح! وقد اتضحت لي غلطتي فلم أقع فيها أبدا بعد تلك اللحظة.

تصور مثلا أنهم علموني منذ أن كنت طفلا أن البسلة هي اللحم، وأنني كنت أكل البسلة على أنها هي اللحم.. والبسلة لا تصنع لك شيئا أكثر من أن تنفخ بطنك دون أن تمدك بشيء من الغذاء.. وهكذا أنا.. لقد كنت أمشي بمعدة ممتلئة منفوخة، ومع ذلك كنت أشعر بالجوع الشديد.

إن ذلك الانفعال المسرحي الفارغ الذي أخطأت فحسبته الهاما —هو بالضبط هذا الطعام الذي ينفخ البطن، أعني ينفخ روح الممثل، لكنه لا يمده بغذاء ما.

إذن.. لقد عرفت غلطتي أخيرا.. فلو أنني أفلحت في استبدال الإلهام الصحيح الصادق بهذا الانفعال المسرحي الزائف لحصلت على قدر عظيم هام من المقدرة الخلاقة بفضل هذا التغيير.

لقد حافظنا على أفكار تعسفية قالها شيكسبير وموليير واكهولم وشرويدر وجيته ولسنج وركوبوني وآل برين وكوكلان وسالفيني وغيرهم وغيرهم من صناع القوانين في دنينا فننا المسري. ألا أن هذه الآراء والأفكار الثمينة لا يشملها نظام

واحد ولم تنسلك تحت مسمى علمي عام معين، ومن هنا لا نزال نفتقد الأسس – أعني القواعد الأساسية– التي يحتكم إليها معلمو هذا الفن، ويهتدون بهديها. وفي روسيا، تلك البلاد التي كان لها جهدها الخاص في كل ما جاء إليها من الغرب، واستطاعت بهذا أن يكون لها فنها القومي الخاص، نجد أن عدم وجود هذه القواعد المسرحية الأساسية ظاهرة أقوى أثرا وأشد مفعولا، مع أنها لو قد وجدت لثبتت دعائم هذا الفن وأرست قواعده. وبصرف النظر عن تلك الأكداس الضخمة من المقالات والبحوث والكتب والمحاضرات والرسائل التي كتبها الروس أو ألقوها عن فنون المسرح، وبصرف النظر عن الأبحاث التي قام بها المحدثون من أهل الابتكار والبدع.. باستثناء أسطر قليلة من خطاب شتشبكين –بصرف النظر عن هذا وذاك لم نكتب نحن الروس شيئا قد يكون فيها ما يهيئ للمثل المعونة العملية في اللحظة التي تتحقق له فيها مقدرته على الخلق والابتكار، أو ما يمكن أن يهيئ لمعلم الفنون المسرحية ما يسمى قواعد يعلمها لتلاميذه في اللحظات التي يلقاهم فيها. إن كل ما كتب عن المسرح إن هو إلا فصول حشوها فلسفة، ولا ننكر أنها فصول ظريفة عميقة حقا، تتكلم كلاما جميلا عن الأهداف التي يحسن أن نصل إليها في عالم هذا الفن.. أو تتناول بالنقد ما وصلنا إليه من تلك الأهداف بالفعل، سواء أكان ما حققناه من أهدافنا قد أصابه التوفيق، أم جانبه هذا التوفيق. إن كل ما كتب من ذلك له فائدته ولا غناء عنه، ما في ذلك شك.. لكنه لا فائدة فيه من الناحية العملية الحقيقية للمشتغلين بالأعمال –الأعمال –المسرحية– لأن هذه الكتابات لا تحدثك عن الوسائل التي يمكن عن طريقها تحقيق تلك الأهداف. إنها لا تحدثك عما يجب عمله أولا.. وثانيا.. وثالثا.. إلخ.. إذا كان المتعلم مبتدئا. أو كان القائم بالعمل من أهل التجربة والمرانة بالفعل.. أو كان ممثلا (تلفانا) –أو بالأحرى– ليس على شيء من العلم!

أي التمرينات الصوتية التي يفتقر إليها لكي ينصلح صوته وأي الطوابق الصوتية أنسب له، وأي الوسائل النفسية التي تناسب تطوير حاسته الفنية الخلاقة وتكسب

المرانة والاستجابة المطلوبة؟ إن هذا كله يجب أن توضع له الأرقام، كما توضع الأرقام للمسائل والنظريات الرياضية، وذلك لتنظيم التمارين التي يقوم بها في كل من المدرسة والمنزل. وأنت إذا فتحت جميع الكتب التي تحدثك عن المسرح لم تجد فيها من ذلك شيئا. إن هذه الكتب ليس من بينها كتاب عملي واحد وكل ما عسى أن تجده هو محاولات.. ومحاولات فقط. وهي محاولات إما أن يكون الكلام عنها هنا لم يحن أوانه بعد.. أو يكون الكلام عنها مما لا ضرورة له البتة.

والموجود في نطاق التعليم المسرحي من الناحية العملية تقاليد قليلة غير مكتوبة تركها لنا شتشبكين وورثة فنه.. أولئك الذين ثقفوا فنهم بالبديهة، وإن لم يثبتوا أسسه بالوسائل العلمية، ولم يسلكوا كل ما كشفوه في نظام مادي محدد، أو إطار علمي نهائي، وإن كان لابد أن نقرر أنه لا يمكن وضع نظام علمي لخلق الإلهام، ولا وضع نظام للخلق نفسه. وكيف نضع نظاما مثلا نستطيع بموجبه إيجاد عازف قيثار فنان ماهر، أو مغن من طراز تشاليابين؟ إن أمثال هؤلاء الفنانين قد تسلموا نعمة فنهم من يد أبوللو نفسه.

إلا إن ثمة شيئا ضروريا معينا.. شيئا صغيرا لكنه بالغ الأهمية ولا يمكن أن يستغني عنه تشاليابين أو باجانيني أو أي منشد أو عازف كمان من أعضاء الفرقة الموسيقية.. وهم جميعا محتاجون إلى هذا الشيء والإلمام به، وبدرجة متساوية، لأن تشاليابين والمنشد يتساويان في أن لكل منهما رئة وجهازا للتنفس، وجهازا عصبيا، ونظاما جسمانيا، وإن تفاوتت هذه الأجهزة في درجة كمالها وضعفها. وهي كلها تحيا وتعمل لإنتاج الصوت وفقا لقانون عام واحد ينطبق على البشر جميعا في كل زمان ومكان. وفي دنيا الحياة النفسية قدر عظيم مما لا يستغني عنه الناس جميعا، وما يلزمهم جميعا أن يلموا به ويفقهوه، وليست هذه القوانين الأساسية من قوانين الخلق، والتي يشترك فيها البشر كلهم، والتي لا تغيب عن وجداننا وفطنتنا، من الكثرة بحيث يخطئها الحصر. والدور الذي تقوم به ليس من الاعتبار بالحد الذي قد يذهب إليه التصور، وهو ينحصر في مجالات ضيقة، ومع هذا، فتلك

القوانين التي لا تخفي على الوجدان، ولا تغيب عن البصائر، ضرورية لكل فنان، ولا حياة له إلا بها في دنيا الفن، فهو بواسطتها يمكنه استخلاص جهازه الوجداني الأعلى، جهاز الخلق والابتكار، الذي يتكون من مادة سوف تبقى سرا لن يكتشف الناس لغزه ما دامت الأرض والسموات. وكلما زادت مواهب الفنان كلما عظم هذا السر وازداد غموضه، وازدادت بذلك الحاجة إلى الطرق الاصطلاحية –أو قل طرق الصنعة والفن –التي تستخدميها ملكة الفنان الخلاقة، المبثوثة في وجدانه، لرد الفعل المباشر على الأوتار الخفية لوجدانه الأعلى، الذي هو مصدر الإلهام، ومهبط الوحي.

فهذه القوانين الطبيعية البدائية أشد ما تكون البدائية، وهذه المعلومات الفجة، والأبحاث، والتمرينات العملية، ومشكلات الفن، والطبقات الصوتية، وما تفتقر إليه من تمرينات.. والألحان المركبة، والتأليف الموسيقي، وعلم المناظر والمرئيات.. إلخ.. كل هذا ليس لدينا فيه أي مؤلف ينتفع به الممثل فيما له علاقة بفنه وعمله.. مما كانت نتيجته أن أصبح ذلك الفن شيئا ارتجاليا ومن أعمال البديهة، وهو يأتي عن طريق الإلهام في أحيان كثيرة، لكنه يهبط في معظم الأحيان إلى مستوى الحرفة البسيطة ذات القالب المحدد والطرق الفنجة التي لا يمكن أن تنتسب إلى الفن، والتي لا يعتورها تبديل أو تغيير.

هل يدرس الممثلون فنهم وطبيعة هذا الفن؟

كلا.. إنهم إنما يدرسون كيف يقومون بهذا الدور أو ذاك.. وليس الطريقة التي تمكنهم من أن يخلقوا خلقا عضويا.. من الأساس.. ومن تلقاء أنفسهم.. دون أن يعلمهم غيرهم كيف يقومون بتمثيل كل دور على حدة. إن الصنعة تعلم الممثل كيف يمشي على المسرح وكيف يمثل.. إلا أن الفن الحقيقي.. الفن الصادق الأصيل.. يجب أن يعلمه كيف يوقظ، بطريقة واعية، نفسه الباطنة الخلاقة لترتفع إلى وجدانها الخلاق الأعلى.



ستانسلافسكي في دور فردلند في رواية الحب والدسيسة

للشاعر الألماني شيللر

وزوجته ماريا ليلينا في دور لويزه



ماريالِيلينا زوجة المؤلف

الفصل السابع عشر

زواج المؤلف من ممثلة

دور المؤلف في مسرحية بسمسكي: قسوة القدر، عن حياة الفلاحين وأعيان الريف الذين يملكون أراضيهم.. كيف يتعلم الممثل كبح جماح نفسه والسيطرة على عاطفته. الكبح الظاهري، والكبح الداخلي الحقيقي.. الثقة والحقيقة الجسمانية وضرورة تسلح الممثل بهما.. اكتشافات عظيمة يوفق إليها المؤلف ويهديها إلى الممثلين.. دروس يجب أن يعيها كل ممثل.. التدرج إلى لذروة.. الكبح الطبيعي وترويض فوضى العضلات إلخ.. لا تكلف الممثل ما لا يطيق.. سقوط المؤلف في مسرحية الضيف الحجر لبوشكين بالرغم من إعجاب طلبة وطالبات المدارس العليا.. ما الذي أنقذ المؤلف وهو يمثل بطل الحب والدسيسة لشيللر؟ خسارة مالية كبيرة تصيب المؤلف في السنة الأولى لجمعية الفنون والآداب بسبب مشروعات صديقية الجريئة..

لم يمض وقت طويل بعد أن مثلنا مسرحية "الفارس البخيل" حتى أخرجنا مسرحية "قسوة القدر" من تأليف بسمسكي، وهي تمثيلية ظريفة عن حياة الفلاحين وأعيان الريف ممن يملكون أراضيه. وقد قمت في تلك الرواية بتمثيل دور أنانيي باكوفليف الفلاح الذي يذهب لبعض أعماله إلى مدينة بطرسبرج، فتقع زوجته ليزافيتا في غرام أحد أصحاب الضياع المجاورة، وهو شاب لا بأس به، إلا أنه شخص ضعيف الإرادة لا عزم له. ويسقطان في الإثم فتحمل منه طفلا، وتطلب منه الاعتراف به.. لكنه لا يقنع بالاعتراف بالطفل، بل يريد أن يأخذ ليزافيتا أيضا. ويعود أنانيي فجأة.. ويعلم بما حدث جميعا.. فيلقى صاحب الضيعة.. ويلقاه في شهامة ونبل.. فإذا طلب إليه صاحبنا أن ينزل له عن ليزا وعن الطفل، رفض. ويرفع

الأمر إلى مجلس القرية الذي ينظر في الموضوع ويقضي بأن يكون الطفل لأبيه صاحب الضيعة فيثور أنانيي، ويتناول فأسا يقتل بها الطفل في نوبة من الغضب، ومن ثمة يقضي عليه بالنفي إلى سيبيريا.. ويستسلم الرجل.. ويسافر إلى منفاه ليكفر عن ذنبه.

والمسرحية مكتوبة بأسلوب رفيع وفن محكم، بقلم واحد من أعظم الكتاب الروسيين، وقد قلد فيها مأساة تولستوى: "سلطان الظلام". وهي أحسن مأساة تصور حياة فلاحينا.

ودور أنانيي الذي لعبته لا يتطلب أحيانا من الذي يقوم بتمثيله قوة مسرحية (درامية) فائقة فحسب، بل يتطلب كذلك قوة مفجعة (تراجيدية) بالغة الحد أيضا. وقد قام المشتركون في الأدوار الأخرى، وكلهم من الهواة، بأدوارهم خير قيام. ولا سيما دور ليزافيتا زوجة أنانيي.. الذي قامت به صاحبته على وجهه الصحيح.

وكما كان شأني فيما قبل، وجدت أمامي في هذا الدور مشكلة كان لابد لها من حل أيضا. وكان هذا الحل يتوقف على أن أخلق في نفسي ملكة ضبط النفس التي لابد منها للممثل وهو واقف على المسرح. وكنت أعرف أنني، في لحظة الجيشان القوي الذي كنت أخطئ فأحسب أنه هو الإلهام، لم أكن أنا الذي أسيطر على جسمي، بل كان جسمي هو الذي يسيطر على أنا. ولكن ماذا يستطيع الجسم أن يصنع حيث يكون عمل الانفعال الخلاق مرغوبا فيه؟ إن الجسم يكون في أمثال تلك اللحظات قد نال منه الوهن وهده الإعياء، حتى ليبدو أن عقدا كثيرة قد عقدت فيه ههنا وههنا، أو أن تقلصات قد أصابته فحجرت منه الأرجل ويبست الذراعين. وقصرت النفس، وربطت بقية الجوارح بالقيود والأصفاد. أو قد يحدث عكس هذا تماما. إذ ينبني على هذا العجز أن يصبح الجسم فوضى، فتتحرك العضلات بالرغم من إرادة الإنسان، وتصدر عنه سلسلة لا حصر لها من الحركات والتقلصات العصبية، والأعمال الصغيرة المنعكسة غير الإرادية، والإيماءات

والأوضاع التي لا معنى لها، وتشنجات في الوجه دليل على الاضطرابات النفسية.. إلخ. وهذا كله يجعل الانفعال يلتمس له محبا في مصادره السرية، فهل من المعقول أن يخلق الممثل أو يبتكر، أو يشعر بالحياة أو يفكر تفكيرا سليمان في مثل هذه الظروف؟ وليس يخفي أن أول ما يجب على الممثل عمله هو أن يتغلب على هذه الظروف في نفسه، بمعنى أن يهدم الفوضى وينقذ الجسم من سلطان العضلات، وفي نفس الوقت يضع الجسم تحت سلطان العواطف.. بمقدار

وفي هذا الوقت فهمت كلمة: كبح –بمعناها الظاهري فحسب، ومن أجل هذا حاولت أن أحطم كل إشارة وكل حركة غير ضرورية، أنني علمت نفس الوقوف على المسرح دون أن أتحرك، إن من أصعب الأمور على الممثل أن يقف بلا حراك فوق المنصة أمام أكثر من ألفين من العيون المسلطة عليه تترصده. ولقد نجحت، ولكن على حساب مجهود جسماني ضخم. لقد أمرت جسمي ألا يتحرك، فوقف كما يقف الفقير الهندي المتصلب طوعا لأمري.

ولكن العادة طبيعة ثانية كما يقولون. فلقد أخذت قليلا قليلا، ومن تدريب بعد تدريب، ومن حفلة بعد حفلة، أحل عقد التشنجات العضلية التي كانت منتشرة في جميع أركان جسمي، فغيرت التوتر أو الإجهاد العام إلى إجهاد يتحمله عضو واحد، بمعنى أنني كنت أبدو كأنما أجمع شتات الإجهاد الذي يشمل جميع أعضاء الجسم وأركزه في نقطة واحدة.. كأصابع اليدين أو أصابع الرجلين أو الحجاب الحاجز أو ما كنت أظنه في ذلك الوقت الحجاب الحاجز. وكنت أطوي قبضتي بكل ما أوتيت من قوة حتى لتنغرز أظافري في لحم راحتي بحيث تترك آثارا دامية إذا فتحتها، كما كنت أضم أصابع قدمي قم أسوخ بها، وبكل ثقل جسمي، في الأرض، حتى لينبثق الدم في نعلي من أثر ذلك. وحينما أفلحت على هذا النحو في تركيز الجهد –أو التوتر– في عضو واحد من الأعضاء تيسر لي إزالة الجهد من بقية أجزاء الجسم، متيحا لها الفرصة لكي تقف متحررة دون أن تبذل أي جهد لا داعي لبذله ولا ضرورة تقتضيه. ثم تعلمت من الأعمال التي قمت بها فيما بعد

كيف أصارع هذا الجهد الموضعي وأتحكم فيه.. جهد اليدين والرجلين والحجاب الحاجز.. إلخ.. إلا أنني بقيت زمنا طويلا لا أصيب شيئا من النجاح في ذلك، فلقد كنت إذا حررت قبضتي من الجهد وجدته يتركهما ليتمشى في سائر الجسم. وكان لابد لي لكي أتخلص من تلك التشنجات أن أجمعها مرة أخرى في قبضتي! وكانت هذه كأنها دورة مسحورة مفرغة وكانت تبدو كأنها لا منفذ فيها.. إلا أنني وجدت هذا المنفذ آخر الأمر.

حتى الكبح الظاهري المصطنع الذي يخلص الجسم من الجهد.. حتى هذا الكبح كان يخلق شعورا من الرفاهية والانتعاش الجسماني فوق المسرح يقرب من الكبح الحقيقي. ولقد كان إدراكي لتلك الحقيقة يشيع حولي جوا روحانيا وأنا فوق المسرح. جوا كان يدفئني ويشرح صدري. وفي بعض الأحيان كان يجعل وقوفي ساكنا وبلا حراك أمرا يسيرا وفيه مجلبة لسروري.

وآمنت بجسمي الكبير الذي كان يبدو وكانه نما كالدوحة في تربة الأرض، وأحسست في أطوائه بمصدر من مصادر القوة والثقة والاستقرار. إن الثقة شيء له معناه بالنسبة للممثل. والحقيقة الجسمانية، والثقة في تلك الحقيقة، يكشفان لك عن المخبوء فيك من الحقيقة والثقة الروحانيتين، وهاتان تحرران عواطفك وانفعالاتك التي تأتي من مخابئها السرية وتشرع في الدخول في كل ما يجرى على المسرح. ففي أمثال تلك اللحظات تستولي العواطف على زمام المبادأة بالعمل، وتوجه نشاط الإنسان كله إلى هدف معين من أهداف الخلق والابتكار، وعندئذ تختفي الجهود العضلية بنوعيها العام والخاص من تلقاء نفسها، ولعل السبب في ذلك هو عدم وجود نشاط كاف يساعد على استبقاء التشنجات التي تتوجه بفعل العاطفة وبموجب أمر منها وجهة أخرى أكثر معقولية وأوضح سببا.

إن ثمة لحظات تفيض بالبشر لما يتبدى فيها من المهارات الفنية. وهذه اللحظات قد لا تغيب عن فطنة المخرج، أو المدير الفني، الذي لا يفتأ يصيح

بالممثل: "عال.. بديع.. في منتهى البساطة.. ليس في هذا أثر للمبالغة."

ومن المؤسف والمؤلم أن تكون هذه اللحظات لحظات نادرة وأنها لم تكن تأتي إلا عرضا.. ثم هي لا تستمر وقتا طويلا.

واكتشاف آخر. لقد كنت في الحالات التي يكون جسمي فيها أكثر هدوءا وأشد انضباطا وانا واقف على المسرح، أشعر أكثر من أي لحظة أخرى بالحاجة إلى إحلال الإيماء الخفيف والترنيم بالصوت والنظرة بالعين محل الإشارات الغليظة باليدين. وعند ذلك كنت أشعر أن في طريقتي الجديدة في التمثيل شيئا يمت بسبب إلى طرق الممثلين العظماء الذين درستهم زمنا ما.

ألا ما كان أعظم سعادتي في تلك اللحظات! لقد كان يبدو لي أنني عرفت كل شيء آخر الأمر! وأنا أستطيع استخدام اكتشافي إلى أقصاه وبكل ما فيه من إمكانيات! وأن في وسعي أن أطلق الحرية الكاملة لحركات التقليد والمحاكاة، وللعينين وللصوت.

وفجأة وعلى غير انتظار كان صوت المخرج يجلجل في أذني قائلا:

"لا تصرخ! لا تتجهم.. ولا تصعر خدك!"

وهنا.. كنت أقع فريسة للرمال الخائنة من جديد!

وكنت أسائل نفسي قائلا: "شيء سيء مرة أخرى! ترى.. لماذا أشعر أنني (صح!) بينما يشعرون هم أنني (غلط!)

وأعود مرة أخرى فإذا بكل ما اكتشفته ووقفت إليه قد غاض وتلاشى بسبب هذا الشك الذي انتابني من جراء الحرب الناشبة بين انفعالاتي في أغوار نفسي، وإذا بإشاراتي تقع في يد الفوضى الشاملة، وإذا بي أشعر مرة ثانية بما يضطرني إلى تقييدها بالقيود والإصفاد بمساعدة الأيدي المجهودة والأقدام المضغوطة.

وكنت أحاول أن أعرف ما وقعت فيه من سوء، فأسأل المخرج:

"ماذا؟

"ماذا! إنك تتجهم وتصعر خدك.. فما معنى هذا؟

"هذا معناه أنني لن أستعمل شيئا من حركات الوجه وإشاراته!"

ولم أكن أحاول بعد ذلك أن أمتنع عن هذه الإشارات فحسب بل كنت أبذل جهدي في إخفائها. ولم يبد المخرج أي ملاحظة، لكني لاحظت شيئا أنا نفسي. ففي مشهد لقائي مع صاحب الضيعة لم يكن واجبي إلا أن أبدو ساكنا هادئا عديم المبالاة، ثم يغلي مرجل انفعالي في أعماق نفسي، وكان لابد من أن أكتم ذلك الانفعال بالقوة الجسمانية. وكلما زدته كتمانا. ازداد غليانا واضطرابا. وهنا كان يعود إلى الدفء الذي فقدته، وكنت أشعر أنني اهتديت إلى طريقي فوق المسرح. إن كتم الأطفال يستثيره أكثر. ولكن.. لماذا لم يبد المخرج أية ملاحظة عند ذلك يا ترى؟

ولم يكفني أن أتلقى عبارات المدح والثناء من جميع الموجودين بعد أن انتهى الفصل على ما قمت به كله. لقد كان الذي يهمني هو أن أتلقى ثناء المخرج في نفس اللحظة التي كان يغمرني فيها الرضا الداخلي.. لكن المخرجين، لم يعترفوا، على ما يظهر، بأهمية هذا بعد.

فهذا الذي كان يحدث في أثناء الأجزاء الهادئة من الدور، ولكن ما بال مشهد الغوغاء الصاخبة يا ترى؟ ذلك المشهد الذي كتبه المؤلف كتابة بديعة، والذي أخرجه فيدوتوف إخراجا بديعا، والذي أبدع الممثلون في تمثيله أيما إبداع! لقد استسلمت بالرغم مني للجو العام للهرج السائد، ولم أستطع أن أصنع شيئا فيما بيني وبين نفسي. وبالرغم مما بذلته من جهود لكي أسيطر على إشاراتي فقد أفلحت طبيعتي في السيطرة على وجداني، وأفلت مني زمام السيطرة على نفسي لدرجة أنني نسيت كل شيء بعد انتهاء الحفلة ولم أستطع أن أتذكر شيئا مما حدث فوق المسرح. وذهبت إلى المخرج والعرق يتصبب مني من شدة ما قمنا به من

الهرج فوق المسرح، لكي نتحدث معا عما كان مني.. ولم أكد أصل إلى منضدته حتى أدركت ما يجول بنفسه فلوحت له بيدي قائلا:

"أعرف. أعرف ما سوق تقوله لي.. ستقول أنني جعلت تلويحاتي بذراعي فوضى.. ولا ضابط لهما. لكني ضبطهما والسيطرة عليهما كان أكثر مما أستطيع. أنظر.. لقد جرحت راحتي بأظافر يدي!"

ولكن.. كم كان اندهاشي حينما أخذ جميع الموجودين حولي يوجهون لي من عبارات المديح ما لم أكن أتوقعه:

– "بديع! هايل! لقد تركت فينا أثرا يا له من أثر! ما كان أعظم سيطرتك على نفسك وكبحك لجماح انفعالاتك! مثل هكذا في الليلة الأولى.. ولا ضرورة لأي شيء آخر"

– "لكني.. قد أفلت مني زمام إشاراتي في آخر الأمر.. ولم أعد أستطيع السيطرة على زمام نفسي.. لقد انحلت جميع شكائمي!"

– "لقد كان هذا ضروريا ولا مندوحة عنه!

– "كان ضروريا أن يفلت زمام إشاراتي!

– "أجل.. وإلا فماذا تعني الإشارات المكبوحة حينما يكون الإنسان في غير وعيه! إن الذي كان حسنا هو ما رأيناه منك حينما كنت تسيطر على نفسك أكثر فأكثر، حتى انتهى الأمر بأن تمزق شيء ما داخلك فلم تعد تستطيع أن تسيطر على نفسك أكثر مما فعلت! فهذا هو ما يسمونه النمو.. أو التدرج نحو الذروة **crescendo**.. أو التطور من البيانو (الرخيم اللين) إلى الفورت (القوي). لقد ارتفع الانفعال من أوطأ حالاته إلى أعلاها.. من الهدوء والسكون إلى الجنون فهذا هو الذي عليك أن تتذكره –سيطر على نفسك حينما يكون لديك من القوة ما يتيح لك السيطرة عليها –وكلما طال وقت هذه السيطرة كلما كان أحسن. ليأخذ تدرج

الارتفاع إلى القمة وقتا طويلا، ولتكن اللحظة الأخيرة الحاسمة لحظة قصيرة.. وإلا فقدت ضربتك أثرها. إن الممثلين العاديين –الخالين من الموهبة– يصنعون عكس هذا. إنهم ينسون أهم مراحل تطور الانفعال. ويقفزون فجأة من البيانو إلى الفورت.. من الرخيم اللين إلى القوي الجياش.. حيث يبقون فيه مدة طويلة!"

"آه.. فهذا هو السر إذن! إن هذه نصيحة من النصائح العملية ذات الأهمية القصوى للمثل. إن هذه هي ذخيرتي الأولى.. ذخيرتي المسرحية التي لا غناء لي عنها، والتي سوف الأولى.. ذخيرتي المسرحية التي لا غناء لي عنها، والتي سوف أرعاها بصدق وأمانة ما دمت حيا."

وكان كل ما حولي يفيض بشرا.. البشر الذي يسفر عنه فور كبير. البشر الذي كان أحسن شهودي على ما تركت في جمهوري من آثار وانطباعات. وأنشأت أسأل كل من أستطيع سؤاله، لا لكي أشبع زهوى وكبريائي، ولكن لكي أستوثق من أن ثمة علاقة بين ما أحسست به وأنا فوق المنصة، وبين ما أحس به هذا الجمهور وهو جالس في الصالة. أنني أعرف الآن شيئا ما عن هذا الفرق الكبير. إن الحال هنا يشبه الحال في الأوبرا. فالصوت يصل من ظهارة المسرح إلى آذان الجمهور متأخرا عن وصول صوت الأوركسترا، وذلك لأن الأوركسترا موجودة في الصالة نفسها. ومن أجل هذا وجب أن يغني الواقف في ظهارة المسرح ربع نغمة قبل أن تبدأ الأوركسترا، ولن يتيسر سماع الصوت التام في الصالة إلا إذا نفذ هذا بدقة.

أما في التمثيل المسرحي فلابد من أن نتعلم كيف نمثل بوجه يختلف عما يحدث في الحياة الواقعية في كل جزء من أجزاء المنصة حتى نتيح للحقيقة أن تتخطى أضواء المسرح الأرضية. وبدون هذا لن يكون ثمة اتساق بين الذي يجري فوق المنصة، ومن ثمة يبدو كل شيء يجري فوقها كاذبا زائفا وينطبق هذا على الصوت أيضا، فلكي نجعل التأثير حقيقيا يجب علينا ألا نعمل فوق المسرح ما نعمله في الحياة الواقعية وقل مثل ذلك في المكياج، حيث يجب على الممثل أن

يستعمل الأدهنة وأن يرسم الحواب لكي يحدث الأثر المطلوب في الصالة. مع أنك إذا نظرت من قريب إلى وجه رجل عمل مكياجا في ضوء النهار، كان الأثر الذي يتركه فيك أثر الأقنعة التي كانوا يتخذونها في العصور القديمة وفي العصور الوسطى.

ومن حسن حظي في هذه المرة أيضا أن مكياجي ذكرني بوجه فلاح كنت أعرفه جد المعرفة، ولم يكن هذا المكياج شيئا محتوما على أن أتخذه، إلا أنه كان يطابق الوجه الذي كانت صورته تغازل ذاكرتي. حتى المرآة عملت عملها في مظهري الخارجي، فلم أكن أرى في هذه المرة صورة غريبة.. بل كنت أرى صورتي نفسها.

وبمجرد رؤيتي لها عدت إلى أيام الهواية مرة أخرى، وأنشأت أقلد، كما صنعت في دور سوتانفيل. ولكن الأفضل للممثل أن يقلد صورة ابتكرها لنفسه من أن يستعمل الطرق والوسائل التي يستخدمها ممثل آخر في تمثيل شخصية من الشخصيات.

وظفرت الحفلة بالنجاح. وأثنت الصحافة، وأثنى الجمهور على الرواية وعلى الإخراج وعلى الممثلين. وأعيد تمثيل الرواية وكنت كلما مثلتها ازداد شعوري برسوخ قدمي وظهور مواهبي فوق المسرح. وكان الكثير مما أشعر به وأنا فوقه يطابق ما كان يقوله لي المتفرجون، وقد أسعدني نجاحي وما وفقت إليه من اكتشافي للسر الذي قد يرشدني ويهديني، وربما اعتمدت عليه في جهودي المسرحية في المستقبل.

ذلك السر هو:

الكبح الجسماني الطبيعي، وترويض فوضى العضلات، وإظهار الانفعال في الأجزاء القوية من الجسم وعدم التفكير في شيء آخر، وابتكار الصورة التي يجب على ان أستنسخها وأحاكيها.

فهذه هي الحيتان التي امتطيت ظهورها لكي أقوم بمغامرات أخرى إلا أنني لم أستغل طرائقي الحديثة في التمثيل إلا فترة قصيرة. فلم يكن أمامي شيء إلا الاستماع إلى أشعار بوشكين في مسرحيته "الضيف الحجر" تلك التمثيلية التي لعبت فيها دور الدون كارلوس مرة ودور دون جوام مرة أخرى. إنه لم يكن على ألا أن ألبس نعلا أسبانية وأحمل سيفا ذا مقبض محلي بالجواهر جلبوه من باريس.. ثم يختفي بعد ذلك كل ما وصلت إليه في ماضي الفني القريب بعد طول العناء والمتاعب التي لا عدد لها، ليحل محله الزيف العظيم الذي تعلمته في ماضي القديم. ماضي الهواية التي استغرقت من صباي وشبابي عمرا طويلا. وتعلم حرسك الله أن رجوع الإنسان إلى عادة قديمة هجرها يشبه عودته إلى عادة التدخين بعد عام كامل من الإقلاع عن (شرب!) سيجارة واحدة، إن الجسم الإنساني يقبل على عاداته القديمة التي أقلع عنها فترة مؤقتة بنشاط مضاعف، وقوة متزايدة.. وذلك لأنه كان محروما منها، وهو في فترة حرمانه لم يكف عن الحنين إليها والحلم بها.

وعلى هذا النحو خطوت إلى الفن خطوتين دفعة واحدة... لكنني وا أسفاه تقهقرت في الوقت نفسه ثلاث خطوات! لماذا وافقت على القيام بتمثيل أدوار لم أكن من الكفاية والنضج الفني بالدرجة التي تؤهلني لتمثيلها بعد! إن أكبر عقبة كأداء في حياة الممثل الفنية هي العجلة، وإرغامه قواه التي لم تنضح بعد على القيام بأعمال ليست أهلا لها، ورغبته الشديدة الملحة في أن يلعب الأدوار الرئيسية، وأدوار أبطال المآسي. ألا ما أشبه أن تعهد إلى شخص ضعيف العواطف خامد الانفعالات بتمثيل أدوار تتطلب القوة والعنف والثورة النفسية الهدارة.. ألا ما أشبه هذا بأن تعهد إلى رجل ذي صوت فج عاجز، إن لم يكن صوتا منكرا، بغناء أدوار من فجنر! لا لا.. بل تكليف الممثل الضعيف العواطف الخامد الانفعالات بتمثيل أدوار القوة والعنف أشنع من قيام مثل هذا الرجل بغناء أدوار من فجنر وأبشع! ذلك لأن الجهاز العصبي والوجداني للممثل أكثر لطفا وأشد تعقيدا وأيسر على التلف وأشق على التصحيح من الجهاز الصوتي للمغني.. ولكن يظهر أن

الإنسان مجبول على الحلم بما لا يملك، وتشهي ما ليس فيه.. بل تشهي ما لا ينبغي له أن يناله! وما أشد لهفة الطفل مثلا على أن يدخن سيجارة، وأن يكون له شارب مبروم! والبنت الصغيرة تحب أن تغازل وتناغش بدلا من أن تلعب بعرائسها أو تخلو إلى دروسها. والشاب الحدث ميال إلى أن يبدو أكبر سنا مما هو عسى أن يراه الناس أكبر أهمية مما هو. وكل إنسان يريد أن يكون ما لا يمكن أن يكون، وما لا يصح أن يكون، بدافع الغيرة والغرور والبله وقلة التجربة. والممثل الذي لم يكد يدرج على المسرح يريد أن يلعب هملت.. ذلك الدور الذي لا يمكن أن يتوج به الممثل حياته الفنية إلا بعد عمر طويل من وقوفه على المنصة. إنه لا يدرك أن تسرعه يتلف جهازه الروحي اللطيف ويدمره تدميرا.. ولن يجدي الممثل الصغير أو تلميذ المعهد أن تقول له هذا الكلام وتكرره على أذنيه.. إنك تحاول أن تنصحه عبثا لأن نصيحتك ونصائح الخبراء المجربين لن تلبث أن تذهب سدى أمام ريح الغرور الباطلة التي تمكن لها في قلبه الصغير كلمة ثناء من تلميذة جامعية جميلة المنظر، أو تصفيقة شديدة من فتاة معجبة، أو رسالة من ثالثة فيها كلمة هيام مشفوعة بصورة الممثل الشاب المخدوع ترجوه فيها أن يوقع عليها لتحتفظ بها في متحف غرامها.. أو خطاب من فتاة رابعة تتوسل فيه إلى (أعظم فنان على وجه الأرض!) أن يضرب لها موعدا.

ولعبت الدور الأسباني.. واشتريت نعلي من باريس نفسها.. ودنست حرمات الفن جميعا في شخص مواهبي التي لم تنضج بعد وراء كلمات الثناء العاطر تلهج بها طالبات الجامعات وتلميذات المدارس العليا. وكان ألعن ما في هذا كله أنهم أجبروني على أن أمثل دور دون جوان نفسه، وذلك لأن الذي كان يقوم به أجبر على التخلي عنه بعد الحفلة الأولى مباشرة.. وهنا.. استيقظ الغرور في نفسي مرة أخرى، وجعل وسواسه يقول لي:

"عندما طلبت منهم تمثيل هذا الدور رفضوا أن يعهدوا إلي به، أما الآن.. وهم لا يجدون من يمثله.. فهم يأتون إلي بأنفسهم.. عال.. إنهم يعرفون من أنا..

ويقدرونني حق قدري آخر الأمر!"

وقبلت تمثيل الدور.. وقبلته بروح من التفضل وفعل الخيرات.. وقد خدعني ما وهمته من أنني أصبحت ضرورة لا غناء عنها في تمثيل الروايات التي تدخرها تلك الفرق لجمهورها.

وتمت الحفلة.. وحيتني تلميذات المدارس العليا تحية حارة لم يكن مصدرها عبقريتي.. أو إلمام هؤلاء التلميذات بأصول الفن.. بل كان مصدرها جهلهن المطبق بهذه الأصول.. بل جهلهن المطبق بكل شيء، وعدم استطاعتهن على التفرقة بين الممثل وبين الدور.. لقد اندفعت في التمثيل اندفاع المجانين، وعدت فيه إلى جميع أخطائي وعيوبي القديمة.. بل لقد وضحت هذه الأخطاء بصورة ألعن من ذي قبل، وزادها قبحا أنني أستطيع الآن أن أكبح من جماحي.. وهو ما تعلمته من تمثيلي دور أنانيي.

إن كل ما هو سيء في دنيا التمثيل، يستوي وكل ما هو حسن، من حيث أنهما يزدادان.. هذا في حسنه، وذاك في سوئه، حينما يعرضهم الممثل فوق المنصة، وهو في حالة هذا الكبح. حتى ما تعلمته من إظهار الانفعال والكشف عن العاطفة في الأجزاء القوية من الدور.. حتى هذا أيضا كنت أقوم به على أسوأ صورة في ذلك الدور الجديد.. لقد كنت كلما الشجن الذي أبديه شجنا كاذبا مفتعلا لانقطاع الصلة الروحية بيني وبين هذا الدور الذي لا أحسه ولا أنفعل به. وقد عدت إلى تقليد المغني الباريتوني —ذي الصوت الدوي– في تعليه الباريسيتين، وبسيفه ذي المقبض المحلي بالجواهر المدلي إلى جانبه. إلا أن أحدا لم يكن ينكر على أنني كنت الخبير العارف بسر تمثيل الأدوار الغرامية في المآسي بالإضافة إلى أدوار الفلاحين السذج البسطاء.

لشد ما ارتد بي تمثيلي دوري دون جوان ودون كارلوس إلى الوراء مراحل بعيدة في تاريخ تطوري الفني.

ومما يؤسف به أن الدور الذي قمت به بعد ذلك، وفي الموسم نفسه كان من قبيل هذين الدورين.. أي من الأدوار التي يلبس لها الممثل تلك النعال الطويلة، والسيف المدلي، ويرسل فيها عبارات العشق والهيام، والحب والغرام، في أسلوب بديع ونص رفيع.. ذاك.. وإن لم تكن الرواية نفسها من الروايات الأسبانية. لقد كنت أمثل دور فردنند في مأساة شيللر "الحب والدسيسة". إلا أنه كان ثمة شيء ما أنقذني إلى حدا ما من الوقوع في أخطاء جديدة.. شيء لو لم يكن لما كان في مستطاعنا المضي في إخراج هذه المأساة.

لقد قامت بتمثيل لويزا الممثلة المعروفة بيرويفوزتشيكوفا التي كانت تنتحل اسم ليلينا في حياتها المسرحية. وهي ممثلة هاوية لم تقم أي اعتبار لنظرة المجتمع إلى الممثلات في ذلك العهد، ورضيت بالتمثيل معنا. والظاهر أننا.. أنا وهذه الفتاة.. كنا قد اختلس الحب طريقه إلى قلبينا.. لكننا لم نكن نشعر بدبيب أقدامه فيهما.. إلا أن الجمهور هو الذي لفت أنظارنا إلى هذا السر. سرنا! لقد كان أحدنا يقبل صاحبه في هذا الدور جد طبيعية.. ومن هنا كان سرنا ليس سرا على الجمهور! وكنت أؤدي دوري هذا بصنعة أقل، وموهبة أكثر.. إلا أنه لم يكن من العسير أن نحرز: من الذي كان يلهمنا: أبوللو.. أو هيمين [1]؟

وظهر بعد انتهاء الحفلة مباشرة عدد كبير من أولاد الحلال! أولاد الحلال الذين يتوقون دائما إلى الجمع بين رأسين في الحلال.

وفي الربيع.. في نهاية الموسم الأول لجمعية الفنون والآداب، أعلنت خطبتي على الآنسة.. ثم تزوجنا في الخامس من شهر يوليو!

وقمنا برحلة لقضاء شهر العسل.. وعدنا منها في الخريف.. ليعرف أصدقاؤنا من الأسرة المسرحية أن زوجتي لن تستطيع الظهور على خشبة المنصة العام التالي بأكمله.. ولن يشق عليك أن تفهم السبب!

([1]) أبو للو: إله الفن- وهيمين Hymen إله الزواج (د)

وعلى ذلك فلقد أثبتت مأساة "الحب والدسيسة" أنها مسرحية دسيسة حقيقة. ولم نمثلها غير مرتين أو ثلاث، ثم حذفتها الفرقة من رواياتها المدخرة بعد ذلك. ولله ما كان أسعدنا لو استطعنا بعد زواجنا الاحتفاظ بمهاراتنا الفنية وإلهامنا –كزوج وزوجة– بالحالة التي كانت تتنزل علينا إلى أن تمت خطبتنا! أو لو أن دوري في فردينند، لو أعيد تمثيل الرواية، كان يهوي إلى الوهدة التي كان يتردى فيها دوري في دون جوام أو دوري في دون كارلوس، لكي يكون ذلك جزاء لي على عنادي.

ولقد ظهرت مواهب المدير الفني الأستاذ فيدوتوف هنا أيضا.. شأنه في الروايات السابقة فاستطاع أن يستغل الخامات الفنية المتداولة في ذلك العهد. وكنا نحن نصغي إلى إرشادات مديرنا المجرب بكل سرور. وقد ساعدتنا إرشاداته هذه، إلا أننا لم نكن نفهمها فهم الواعين لها، المدركين لما تنطوي عليه من فن عميق ومرمي بعيد. إنها إرشادات سارت بنا شوطا نحو الفن الصحيح بوصفنا ممثلين. لقد نجحت الحفلات، وقد انتصرت أنا وتم فوزي.. فقد كانت برهانا على صدق نظرياتي في الأدوار الغرامية التي أصبحت من أحب الأدوار إلى نفسي.. بعد ما مثلت دور دون جوان.

لقد أنشأت أحدث نفسي قائلا:

"وهكذا يمكنني تمثيل الأدوار المفجعة.. وهكذا يمكنني تمثيل الأدوار الغرامية أيضا..! ما شاء الله! ونفس المبادئ الفنية التي تمسكت بها في "قسوة القدر" هي مبادئ جد صالحة للمآسي أيضا!"

لقد جرت على السنة الأولى من حياة "جمعية الفنون والآداب خسارة مالية كبيرة، لكن هذا لم يزعزع ثقتي في نجاحها في المستقبل.

وعندما أصبح موسمنا الثاني على الأبواب حدثت تغييرات كبيرة في جميعتنا. لقد كانت المنافسة الشديدة بين المدرستين.. أعني مدرسة المسرح ومدرسة الأوبرا. وبالأحرى بين فيدوتوف وقوميسار جفسكي.. قد أدت إلى منازعات وقعت

أعباؤها كلها على كاهلي. فمن ذلك أن فيدوتوف كان إذا أخرج مسرحية ناجحة، وتركت أثرها في جمهور المسرح، نشط قوميسار جفسكي فألف فرقة أوبرا جديدة تكلف الكثير من الأموال ولا تأتي بإيراد يذكر. وكانت هذه الخسائر تقع على كاهلي أنا.. وذلك لأنه لم يكن ثمة من يستطيع تحمل ذلك العجز غيري. ولم أجد في نفسي القدرة على الامتناع من دفع خسائر الجانبين اللذين يرأس كلا منهما مدير من مديري الفنيين، وإن كان كل منهما يخشاني ويرهب جانبي..

أمري إلى الله! لقد كان فن الرجلين الطيبين يستهويني ويستولى على إعجابي! وما أرخص المال في سبيل استبقاء الفن!

ولم يكد العام يشارف نهايته حتى كان الفنانون قد ملوا اجتماعاتهم في ندواتنا العائلية.. تلك الندوات التي لم يكونوا يلعبون فيها الورق..

تعسا لها من ندوات!

وكأنما كان حرمانهم من لعب الورق قد جعلهم يحرنون!

فالمصورون لا يريدون أن يصوروا.. ما داموا لا يلعبون!

والراقصون لا يريدون أن يرقصوا.. للسبب نفسه!

والمغنون قد انقطعوا فعلا عن الغناء!

ثم نشبت معركة آثر الفانون الانفصال من الجمعية بعدها.

وتبعهم كثير من الممثلين

ولفظ النادي أنفاسه من تلقاء نفسه.. النادي الذي كان يتمتع برعاية الجمعية. ولم يبق إلا جماعتنا المسرحية، وإلى جانبها معهد للتعليم المسرحي وتعليم فن الأوبرا.



ستانسلافسكي في دور فريز

الفصل الثامن عشر

أدوار الطرز

(التيبات أو الكاركتير)

مسرحية الخارجين على القانون موضوعا وإخراجا وتمثيلا.. ماذا استفاد المؤلف كممثل من هذه الميلودرامة الدامية؟.. تجارب وأخطاء مفيدة يقع فيها كل ممثل.. قواعد التمثيل الفنية تدفع الممثل نحو الصدق.. نصيحة المؤلف للممثل.. خلاف بين فيدوتوف وبين قوميسارجفسكي.. جملة أدوار طرز يقوم المؤلف بتمثيلها.. ماذا يجب على الممثل الذي يمثل أدوار الطرز.. لا تمثل دورا في رواية بتقليد ممثل آخر في رواية أخرى.. مسرحية عروس بلا مهر موضوعا وإخراجا وتمثيلا.. اللخمة على المنصة ونسيان النص.. الممثل الفاشل هو الذي يكرد نفسه في كل دور يقوم به مهما كانت شهرته.. الممثل الناجح هو الذي يخفي شخصيته ويبرز شخصية الدور.. ليس معنى هذا أن يفقد الممثل فرديته، فكيف؟.. الممثل الناشئ التافه يحلم دائما بتمثيل أدوار العشق والهيام.. رواية: لا تعش لتسر ناسك ولكن لترضي الله مولاك.. لماذا فشل المؤلف في دوره في هذه الرواية. لقد كانت تنقصه العاطفة!.. كيف يمكن إيقاظ العاطفة مع ضبطها أيضا.. النسخ المشفوفة (الرومسية) تقتل العاطفة.. أوبرا جيش العدو من تأليف سيروف.. ليحذر الممثل الناشئ من تمثيل الأدوار الكبيرة كهاملت وعطيل في أول حياته المسرحية.. الإجهاد الفني بلاء على طبيعة الممثل.

ابتدأت السنة الثانية من حياة جمعية الفنون والآداب بإخراج رواية: "الخارجين على القانون" من تأليف بسمسكي أي نفس المؤلف الذي كتب "قسوة القدر".

وقد مثلت فيها دور قائد عام في زمن الامبراطور بول الأول. وكانت الرواية والدور كلاهما مكتوبين كتابة جيدة ومرسومين رسما بارعا ولكن.. وا أسفاه.. بلغة ذلك العهد.. تلك اللغة الشاقة الوعرة.

والقائد العام امشين يتوجه إلى الحرب بناء على أمر الامبراطور تاركا وراءه، وفي رعاية أخيه (الحبوب!) المدلل الأمر سرجي. زوجته الصغيرة التي أخذها لنفسه من أسرة شريف الصغيرة تهوي من صميم فؤادها أحد رجال الحرس الامبراطوري الضابط الأنيق ريكوف.. وهو سر رهيب لا يكتشفه الأمير سرجى إلا أخيرا.. وبطريق الصدفة.. وينتهز الصغير الوضيع وقوفه على هذا السر فيريد أن يجعل الصيد لنفسه.. وها هو ذا يهدد الزوجة البائسة، ويطلب منها أن تختار بين أمرين أحلاهما مر كما يقولون: "فإما أن تستلم له، وإما أن يرسل إلى أخيه القائد العام يطلعه على السر كله!"

ولكن الهواء في روسيا في ذلك العهد لم يكن يخفي نبأ هاما كهذا.. لقد نمى إلى امشين —القائد العام— شيء مما أخذت الألسن تلوكه، فعاد من الميدان سرا، وانسرق إلى القصر من غير بابه، ودلف من الحديثة إلى المكتبة، حيث كان الشقيق يراود الزوجة.. وسمع الزوج كل شيء.. عرف إلى أي مدى كانت زوجته شريفة وفية مخلصة، وإلى أي حد كان أخوه مجرما خائنا خافرا للذمم.

ثم يظهر الحبيب الثاني.. الضابط الأنيق ريكوف.. جاء ليرى الزوجة ويشبع منها ناظريه، وليلقى القائد العام —أعني الزوج الطاعن في السن —وليتلقى منه أوامره. وهنا يكون المشهد بديع قوي يلعب فيه القائد العام بالحبيبن كما يلعب القط الجائع الضاري بزوج من الفيران البائسة! إنه يحبس كل منهما في أحد أقبية القصر، ثم يعقد محاكمة لكل منهما، ترأسها زوجته المعبودة الحمقاء، وتكون نتيجتها الحكم على العاشقين الوالهين بالسجن مدى الحياة حيث هما!

ويجلس القائد العام المعذب أياما متتالية، مرة عند هذا الحبيب، ومرة عند

ذلك العاشق.. ينظر إلى كل بعينين تؤرقهما الغيرة.. وقلب مفجوع يضرعه الحقد، ويبكي.. ويتألم.. وليسقط الميدان.. وليسقط الامبراطور!

إلا أن والد الزوجة، هذا المحارب القديم المخمور، ذو الوجه الذي يشبه وجه القائد الروسي العظيم سوفوروف.. يحضر على رأس عصابة عاتية من اللصوص ليسطو على القصر ولينقذ الابنة..

وتنشب معركة تقرب أن تكون معركة حربية حقيقية.. فها هم أولاء يقتحمون سور الحديقة، ويحطمون الأشجار، وينفذون من شبابيك القبو ويطلقون سراح السجينين.

وتسرع فرقة من رجال القصر نظموا أنفسهم تنظيما سريعا فتكون في مكان المعركة تحت امرة القائد العام.. وينشب قتال عنيف.. ويصاب القائد العام بجرح قاتل.. ويتقهقر اللصوص.. ويموت اشمين.. لكنه يهب زوجته للضابط الأنيق ريكوف، وذلك قبل أن يلفظ آخر أنفاسه.

وهكذا تنتهي الرواية التي بدأت مأساة عظيمة، فإذا هي ميلودرامة من النوع العنيف الدامي.

ولقد انتفعت بالكثير في دوري هذا مما سبق أن اكتشفته من أصول الفن الصحيح، ومن ذلك: الكبح، وإخفاء الغيرة والأحقاد الداخلية تحت قناع من السكينة الظاهرية والإشارات والتلويحات باليدين، وتلعب الأعين (أو الغمزات التي تصدر من تلقاء نفسه عندما تقف فوضى عندما تقف فوضى العضلات عند حدها)، والكشف الكامل عن خفايا الروح في لحظات الركز والضغط الشديد.. ثم تلك الوسائل التي استعملتها من قبل وأنا أمثل ذلك الرجل العجوز في مأساة "الفارس البخيل". وقد كان أشق ما عانيته في تلك الرواية، هو نفس ما شقيت به في "الفارس البخيل"– أي لغة هذا العهد القديم– إني لم أكن أتكلم هذه اللغة بعامل فطري أو بدافع من سرعة البديهة، بل كنت أرسلها بوسائل مصطنعة بادية التكلف

في نطق مصطلحات ذلك الزمن الغابر وافتعال لهجته.

وكان أول ما فعلته أن جلت بمخيلتي نحو ذلك الرجل العجوز المسن الذي اتخذت منه نموذجا لي.. ثم جعلت أحملق في أغوار فمه لأرى ماذا يحدث فيه عندما يخلع "الفروة" العليا من طقم أسنانه الصناعية.. لقد كان ثمة شق بين الأسنان السفلة وبين اللثة العليا.. وما إن لاحظت ذلك حتى حاولت أن أحدث مثل ذلك الشق –الانفراج– بين أسناني العليا وأسناني السفلى. ولكي أفعل ذلك كان لابد من مد فكي الأسفل إلى الأمام، وكان هذا يجعلني ألثغ، وأداخل بين كلماتي وجملي. ومع هذا، لم أحاول، وقد خلقت لنفسي تلك المشكلة أن أزيد من مشقتها.. بل حاولت ما وسعني أن أتكلم كلاما مفهوما، وألا يندغم مني أي حرف فلا يفهم. وكنت مضطرا لكي أفعل هذا أن أوجه عناية أكبر إلى كلامي، فكنت أنطق ببطء أكثر مما تعودت، ومن هنا لاحظ الجمهور إيقاعا في الحوار أبطأ... وقد ذكرني هذا برجل عجوز أكبر من أنموذجي سنا.. لم يبرح يداعب خياله ذاكرتي مداعبة عاطفية رقيقة.

وتذكرت أن هذه تقريبا هي نفس القاعدة التي كنت أجري عليها وأنا أبحث المشية والمظهر الخارجي للفارس البخيل. وعلى هذا النحو حاولت أولا وقبل كل شيء أن أفهم وأدرس السبب العضوي –أو الفسيولوجي– للعملية العضوية– وبالأحرى الفسيولوية –أعني: لماذا يكون إيقاع الحركة والكلام على هذه الصورة من البطء عند الطاعنين في السن، ولماذا ينهضون حينما يكونون جالسين في كل هذا الحرص وكل تلك العناية، ولماذا يعدلون قامتهم بعد ذلك في كل ذلك البطء. ثم يمشون مبطئين، حتى إذا مشوا قليلا وعادت إليهم طبيعتهم مشوا في نشاط دووب حتى لا يوقفهم شيء.. إلخ.. فإذا أدركت تلك المبادئ كلها وأدركت نتائجها أيضا شرعت أطبقها على المسرح. فكنت إذا أردت القيام نظرت حولي أتلمس شيئا أستطيع أن أعتمد عليه بيدي، ثم نهضت وأنا معتمد على اليدين، ثم أخذت أعدل قامتي ببطء لكي أريح ظهري، لأنني أعلم أن الطاعنين في السن، إذا

لم يفعلوا ذلك فقد يصابون بمرض اللمباجو –أي وجع الجزء السفلي من العمود الفقري. وكنت أفعل كل شيء بالحذر الذي يتسم به الطاعنون في السنن ونجحت بناء على ذلك في إقامة التوازن بين مشاعري أنا شخصيا وبين مظاهر الشيخوخة الجسمانية وقد هيأ لي ذلك رباطا بين ظاهري وباطني.. وبالأحرى بين جسمي وروحي.. رباطا قويا لا ينفصم بين طبيعتي البدنية المادية، وطبيعتي النفسية الروحانية.

وكل وسائل الصنعة الفنية هذه إن لم تخلق الصورة فقد مهدت لها التربة الصالحة، وملأت إلى حد معين الفراغ الذي هو أخشى ما يخشاه الممثل فوق المنصة.. لقد أوجدت لي شيئا كان من اليسير على أن أبدأ منه. وأنا أعترف بأن الدور كان يشتمل حقيقة على مزالق خطرة، منها على سبيل المثال تلك النعال العالية، وملابس القرن الثامن عشر، والسيف المدلى من نجاده إلى جانبي، وعبارات الغرام ومشاعر الحب.. ثم.. هذه اللغة العالية.. لغة البلاط التي لا تقل وعورة عن لغة الشعر.. لكن روسية امشين كانت أشجع من أن ترهب هذا الشبح الأسباني الذي كان يتقمصني أضف إلى ذلك أن حبه لم يكن هذا الحب الشاب الغائر.. بل كان حبا عجوزا وقورا أجل من أن يتسم بالصبغة الرومانسية العاطفية في أي مظهر من مظاهره.

لقد زعموا أن صورة ما كانت تظهر إلى جانبي، وإن كان ظهورها بالرغم مني.. لكنني لم ألاحظ من أين ظهرت وأنا أؤدي ذلك الدور.. كيف يمكن أنني كنت أمثل تيبا؟ لقد دفعتني قواعد التمثيل الفنية –أو قل قواعد صنعة التمثيل– نحو الحقيقة.. نحو الصدق.. والشعور بالصدق هو خير ما يوقظ العاطفة والإحساس بأن الإنسان يعيش في الدور.. إنه خير ما يشيع الحياة في مخيلة الممثل، ويوفقه إلى الخلق والابتكار. إنني لم أجد داعيا في أول الأمر لأن أقلد أحدا، وكنت أشعر بأني أؤدي ما يجب أن يؤدي فوق المسرح. ولم يكن ثمة ما يسوء غير أمر واحد.. ذلك هو ما كان يأخذه الجمهور على الرواية. لقد كانوا يقولون: "إن هذا شيء غير

معقول ولا محتمل!". والظاهر أن قولهم هذا كان له سبب يستدعيه.

هذا، ولقد كانوا يقومون في الوقت الذي كانت تعرض فيه مأساة "الخارجين على القانون" بتداريب على رواية أخرى لم يسند إلى شيء من أدوارها، وإن كنت أتردد على هذه التداريب لمجرد المشاهدة، وكنت كلما أخذ رأيي أبديته في غير مواربة. ولعلك تعلم أن كلمات المدح أو القدح لا تأتي هكذا عفوا.. أو حينما تريد أن تقول شيئا منها.. بل هي لا تأتي إلا حينما لا تفكر فيها.. وبالأحرى حينما تصبح هذه الكلمات شيئا ضروريا ولابد منه.. فمن ذلك أنني لا أستطيع أن أفلسف أو أفكر أو أضرب مثلا من الأمثال أو قولا من الأقوال المأثورة حينما أكون وحيدا أو في خلوة! إما عندما أرى أن الواجب يقتضيني أن أشرح وجهة نظري لواحد من الناس.. فعندئذ لا يكون لي غناء عن المنطق أقيم به حجتي وأؤيد به برهاني.. وعندئذ أيضا تنثال الحكمة على لساني، وتتدفق الأقوال الحكيمة المأثورة من بين شفتي.. هكذا عفوا. ومن تلقاء نفسها! وقد حدث هذا في تلك المناسبة أيضا. إن ما يحدث فوق المنصة يمكن أن يشاهد من الصالة خيرا مما يشاهد فوق المنصة نفسها. ولقد تعودت إذا تفرجت من الصالة أن أفهم الأخطاء التي تجرى فوق المنصة في نفس اللحظة التي تقع فيها تلك الأخطاء، ومن ثمة أشرع في شرحها لمن حولي.

وكان مما قلته لواحد من هؤلاء:

تذكر أنك في هذا الدور مريض بالوسواس.. وبالأحرى.. أنك مريض بالوهم.. إنك تتوهم أنك مريض، فأنت لا تنفك تشغل بالك بالشكوى من مرض لا وجود له. ويبدو أنك لا تحرص على شيء حرصك على ألا يكون دورك شيئا آخر! لا دور رجل مريض بالوهم.. ولكن.. لماذا تهتم بهذا والمؤلف نفسه قد ألقى باله إلى ذلك من قبل؟ إن النتيجة لن تكون إلا أنك تلون الصورة بلون واحد، ولون واحد فحسب. واللون الأسود لا يكون أسود أشد السواد إلا إذا وضع إلى جانبه شيء

أبيض كي يظهر التباين.. وعلى هذا فأضف قليلا ألوان الطيف الشمسي الأخرى إلى دورك.. عند ذلك يظهر التباين، والتنوع، والصدق. إن الحياة لم تكن يوما ما مثل هذه المسرحيات الرديئة التي نراها فوق المسرح وقد ظهر فيها بعض الناس وكلهم سواد في سواد، وبعضهم بياض في بياض.. من أجل هذا كان واجبك عند ما تلعب دور رجل يتوهم أنه مريض أن تتحرى المواضع التي يكون فيها سعيدا، شهما، شاعرا برجولته، ممتلئا بالأمل. فإذا عدت بعد هذا إلى إظهار انشغال البال بهذا المرض الذي تتوهمه فلن يهمك هذا بعد، بل بالعكس، إن قوة مظاهر الوسواس ستتضاعف في نفوس المتفرجين. أما إذا ظللت لا تبدي شيئا إلا هذا الوسواس فإن تمثيلك يصبح شيئا لا يطاق.. كوجع الأسنان تماما!

إن واجبك عندما تمثل رجلا صالحا.. طيبا.. من أهل الخير.. أن تبحث عن نواحيه التي يكون فيها شريرا.. فإذا مثلت رجلا شريرا فابحث عن النواحي التي يكون فيها صالحا خيرا.. لا تنس أن توجد التباين وتظهره.. التباين بين الخير والشر بظهور قليل من هذا إلى جانب كثير من ذاك.. فيزيد الخير خيرا والشر شرا في نفس المتفرج".

وما كدت أرسل هذه الحكمة.. وأرسلها عرضا، حتى أصبح دور القائد اشمين واضحا كل الوضوح. لقد وقعت في هذا الدور في نفس الخطأ الذي وقع فيه زميلي الذي كان يمثل دور مريض الوهم فوق المسرح! لقد كنت ألعب الدور وكأنما أقوم بدور وحش ضار.. ولم يكن ثمة داع لأن أبرزه على هذه الصورة، ما دام أن المؤلف نفسه قد حرص على أن يكون اشمين وحشا. ولم يكن واجبي أنا كممثل إلا أن أنظر لأرى متى كان يمكن أن يكون هذا الرجل الذي أمثله رجلا صالحا، طيبا، معذبا، ذا ضمير حي، ودودا، لطيفا، مضحيا. ومن ثمة فقد كانت هذه الملاحظة قنية جديدة اتخذت منها زادا آخر لأتزود به في سفري.. في قطار التمثيل!

إذا كنت تمثل رجلا شريرا، فانظر عسى أن تجد بعض المواضع التي يكون

فيها رجلا صالحا!

وإذا كنت تمثل رجلا عجوزا، فانظر كيف تظهر فيه بعض شدوات الشباب!

وإذا كنت تمثل شابا حدث السن، فانظر كيف تجد فيه بعض نواحي الشيخوخة

وهكذا..

أما من حيث مقدار الفائدة التي أمكن أن يعود على بها هذا الاكتشاف الجديد، فقد أصبحت النغمة العامة لمأساة "الخارجين على القانون" أكثر ليونة، كما أصبحت شكوى الجمهور من ثقلها من الندرة بمكان عظيم.

وقد مضى الموسم الثاني من حياة "جمعية الفنون والآداب" في نفس الطريق الذي مضى فيه الموسم الأول تقريبا من الكشف الفني ومشكلات الصنعة.

ومن المؤسف أن فيدوتوف لم يكن يضع من حرارته.. أو قل.. من ناره المقدسة في الأعمال التي قام بها في هذا الموسم الجديد ما عودنا إياه من قبل.. لكنه كان مستاء من بعض الأمور.. إنه لم يكن على وفاق مع قوميسار جفسكي.. ومن ثم أخذت حماسته تفتر.

وقد قمت في خلال هذا الموسم بتمثيل عدة أدوار من أدوار الطرز (التيبات– أو الكاركتير بلغة المسرح)، كما مثلت دورا مسرحيا (دراميا) واحدا.

مثلت در بارانوف في رواية "عروس بلا مهر"

ثم دور سمسار في رواية بقلم فيدوتوف اسمها "الريال" ثم أعدنا تمثيل فودفيل "المحبوب" التي كنا قد مثلناها من قبل والتي كنت أقوم فيها بأحد أدوار الطرز اللامعة، وهو دور فريز الألماني –وهي فودفيل فارغة من ثلاثة فصول.

كما أعدنا تمثيل رواية "سر امرأة" ذات الفصل الواحد، ورواية "الوتر الواهي"

من الروايات التي مثلناها في فرقتنا.. فرقة ألكسييف القديمة.

ثم مثلت أخيرا دورا كبيرا جديدا.. هو دور بطرس (بيتر) في رواية "لا تعش لتسر نفسك ولكن لكي ترضي الله مولاك" بقلم أوسترفسكي.

وإني لأتساءل اليوم هل تعلمت كيف أعالج هذه الأدوار؟ وإن كنت قد تعلمت ذلك، فكيف، وبأي الطرق يا ترى؟ إن مما لا شك فيه أن فيدوتوف قد خلق في انقلابا تاما واضطراب مزعجا. لقد فهمت الآن أن معالجة الدور بمحاكاة ممثل آخر لا يمكن أن تخلف الصورة الضرورية المطلوبة للشخصية التي يراد تمثيلها. وفهمت ألابد من أن أخلق شيئا في صميمي.. في أغوار نفسي. وإنني إن لم أفعل ذلك فلا يمكن أن تكون ثمة استثارة ولا إنعاش للروح الخلاقة.

إن الممثل إذا كان بارد الطبع، متثلج الإحساس فلا يمكن أن يكون مبدعا خلاقا. لكنني لم أكن أعرف كيف أجد طريقي إلى الصورة المطلوبة حتى يدلني مدير فني من طراز فيدوتوف على السبيل إلى ذلك.. أو حتى تقع معجزة الصدفة العارضة كما حدث لي في دور سوتانفيل. لقد كنت أعتقد في ذلك الوقت أن الانفعال، وأوضاع الجسم، والملابس، والمكياج، وسلوك الممثل وإشاراته فوق المسرح يمكن أن تهديه السبيل إلى الصورة المطلوبة. وكنت أفهم، فضلا عن هذا، أن الممثل بالتجائه إلى سلسلة كاملة في أعماق نفسه شعورا بالصدق أو إحساسا بالحقيقة.. الإحساس الذي يوقظ غريزة الخلق والمقدرة على الابتكار.

ولقد كنت أعرف الكثير من أمثلة تلك المقدمات ومبادئ الصنعة التي يمكن استعمالها في رواية "عروس بلا مهر" والتي هدتني إلى شعور بالصدق وإحساس بالحقيقة، ومن ثمة إلى القدرة على الخلق. وإليك ما كان من ذلك لتحكم أنت بنفسك.

لقد كانت رواية "عروس بلا مهر" تحتوي ما يأتي:

نهر الفولجا. الحرية، السماحة وسعة الأفق. روسيا الخالية من الهم!!

لقد كان يعيش في إحدى مدن نهر الفولجا التجارية الصغيرة جماعة من التجار المتفرنجين ذوي المظاهر الحديثة ممن يزورون الممالك الأجنبية. فهم الممالك يعيشون على أحدث طراز، وإن انطوى في دخيلتهم على غرائز البهائم. وكانت تعيش في البلدة نفسها الجميلة الحسناء لاريسا.. تلك الفتاة التي تقرب من بنات الغجر والتي نشأت في بوهيميا وترعرت بها، والتي كانت تعيش حياتها في عالم كله قيثار، وأغان غجرية، وغجر يقيمون في فندق مشهور لا يفتأون يعلمونه أغانيهم. وقد رزق الله لاريسا روحا لطيفة مفتونة بالعواطف العظيمة.. وكانت أمها، تلك الخطبة السابقة، لا تحلم بشيء إلا بأن تبيع ابنتها بأغلى ثمن يدور لمثلها في بال.. وذلك لتهيئ لهذه الابنة الوسط ا لرفيع الذي هي جديرة به.. فلقد كانت لاريسا في نظر أمها جوهرة ثمينة لا يصح أن تركب إلا في خاتم من ذهب. ولكن وا أسفاه! كيف يكون ذلك والفتاة صريعة حب مبرح، وهوى ممض، وغرام قتال! ولكن فتى أحلامها لا يقيم معها في تلك البلدة.. بل هو ناء عنها، مقيم في بلد بعيد.

وفي نوبة من اليأس تقرر لاريسا الزواج من موظف محافظ ضيق الفكر تافه العقل، يدعى كارانديشيف.

ويسقط في يد الأم.. الحظية السابقة!

وفي الوقت نفسه يحضر إلى البلدة، وفي باخرته الخاصة أحد رجال الحرس الملكي السابقين، وهو الآن من أصحاب السفن، واسمه باراتوف.. وهو رجل شجاع قوي جرئ القلب مهيب الطلعة بهي المنظر، يلس قلنسوة بيضاء من قلنسوات الحرس، عليها ربطة حمراء، وعليه معطف ضيق مشدود من معاطف ذلك العهد، وحول عنقه رباط كبير مما يلبسه الفنانون، عقده في هيئة ما نسميه (فيونكة!)، وارتفعت حول ساقيه العظيمتين نعلان طويلتان ذواني تزلكين لامعتين من فوقهما بنطلون قصير فضفاض مما يستعملون مثله للركوب.. ثم جعل فوق كتفه.. بعد ذلك كله.. معطفا عسكريا تركه معلقا. مهملا.. في ناحية واحدة..

ينسدل في تيه وكبرياء.. كما تنسدل عباءات الأسبان.. كما جعل في يده سوطا من سياط الخيل.. كان يجيد استعمالها ليلهب به ظهور البشر. كما يلهب به ظهور الجياد.. لا فرق عنده بين هؤلاء وأولاء!

لقد كان وصول هذا الرجل حدثا من الأحداث!

إن البلدة كلها في هرج ومرج.. والغجر جميعا يلبسون أبهى حللهم ثم يتوجهون لاستقباله عند مرسى السفينة.. ويذهب أغنياء البلدة من المواطنين الروس لاستقباله والترحيب بمقدمه.. ومطبخ الفندق قائم على قدم وساق استعدادا لهذا العيد السعيد.

ويزور باراتوف لاريسا، ويقف على ما تقرر من أمر زفافها فتنجرح كبرياؤه، ويقرر أن يثأر لنفسه من خصمه، ويذهب للقائه في وليمة الشبكة.. وهناك يكثر للعريس من أقداح الشراب حتى يغلبه السكر، وهنا يشرع في السخرية به والضحك عليه.. ثم يصطحب لاريسا تحت سمعه وبصره، ويذهب به إلى الفولجا لنزهة نهرية، وفي صحبتهما فرقة من المغنيات الغجر. وفي أثناء هذه الرحلة تستسلم لاريسا لباراتوف فيقضي منها لباقة الشيطان وهي إلا أنه في نهاية ستبقى معه إلى الأبد.. زوجة نقية تقية. تتوهم أنها النزهة يبرز لها خاتم زواجه من امرأة أخرى.. وبهذا يستحيل زواجه من لاريسا.

ويستولى الخزي على الفتاة، ويجلل وجهها.. بل روحها.. العار.. وتحاول أن تقذف بنفسها إلى أمواج الفولجا من فوق صخرة مشرقة عليه.. لكنها تتردد، ولا تدري كيف تجسر على ذلك! ثم لا تمضي لحظة حتى يحضر عريسها الذي أفاق من سكره فينقذها، ويحاول أن يثأر لنفسه ولشرفه من بارانوف.

وتدور الدنيا برأس العريس المسكين، وتتملكه ثورة جامحة، فيخرج مسدسه ويسدده نحو باراتوف.. ثم يطلقه.. ولكن —وا أسفاه! إن الرصاص يستقر في صدر لاريسا التي تموت على أنغام الغناء وموسيقى الغجر.. التي ترن أصداؤها من مطعم

الفندق القريب. حيث جلس باراتوف النذل يشرب ويطعن.. وكأنما لا شأن له بشيء!

ولعبت أنا دور باراتوف.. ذلك الدور الذي كان يشتمل على عبارات غرامية ونعال عالية ومعطف يشبه العباءة الأسبانية، وهذه كلها كانت مزالق خطرة أخافها وأخشاها أشد الخشية.

وكانت معركة في أعماق نفسي تستعد للنشوب بين طرق الأوبرا الباريتونية القديمة التي كنت أستعملها في فترة في الأوبرا من فترات حياتي السابقة، وبين ما حصلته في حياتي الجديدة من وسائل الصنعة ومقدمات الفن، والمبادئ الأولية في معالجة الأدوار المسرحية.. لقد عدت إلى هذا كله استنجده وألتمس عنده الغوث.. ألتمسه في كبح جماح جسمي، وفي إخفاء انفعالاتي، وفي حركات الوجه، وفي استعمال مجموعة منوعة من الألوان، لأضمن التباين بين اللونين المتجاورين أو بين اللون المطلوب، وما يجاوره من الألوان التي تجاوره لتزيده قوة.. وبالاختصار، لقد عدت إلى جميع ما اكتشفته في حياتي الجديدة من هذه المبادئ والمقدمات استنجده وألتمس عنده الغوث. وقد هيأ لي هذا كله حالة من حالات الصفاء الذهني، وشعورا بالخير والعافية بدأت أعتقده وأدين به. وأخذ التخيل ينثال وينطلق من عقاله، وبدأت التفصيلات تظهر كأنها تأتي من تلقاء نفسها. فمن ذلك: عادات باراتفوف نفسه، وسيماته المميزة، كسلوكه وهيئته العسكرية مثلا.

إنني لم أعد أشعر حولي بفراغ مان وفي حقبتي كل هذا الزاد من أدوات الصنعة.. لقد كان أمامي ما أصنعه فوق المسرح، ولم أعد أحس بما كنت أحس به قبل ذلك من عرى.

وكنت كلما تقدمت التداريب ازددت تمرسا بتلك المقدمات ومبادئ الصنعة. وتفتحت روحي بسبب تلك السماحة وسعة الأفق.. تلك السجية من سجايا الروس، والتي كان يتسم بها باراتوف. ومن حسن حظي أن ميكاجي كان إلى حد ما

مكياجا مثاليا، فلم أكد أتبين فيه صورة باراتوف حتى استقام في نظري كل شيء، لقد كان أول ما فعلته أن خلقت تلك الصورة بطريقة مصطنعة مادية هي ذلك اللباس وهذا المكياج ثم عدت فخلقتها خلقا آخر.. خلقا يصدر عن التخيل والوجدان الذي يقوم على أساس ما.. لكنه أساس صحيح وله ما يبرره إلى درجه معينة. ثم لم يبق على بعد هذا إلا أن أستنتج تلك الصورة الوجدانية المتخيلة وفقا للعادة.. عادة التقليد.. التي كانت لا تزال باقية معي، كأنها غريزة من غرانزي.

إلا أن أحدى الملامح التي لا تسر ظهرت فجأة في ذلك الدور.. تلك هي النص الذي لم أستطع معالجته ولا التصرف فيه.. لقد كان نص الرواية لا يستقيم على لساني ولا يجري به فمي. كما يقول الممثلون.. وهذا بالرغم من لغة أوستروفسكي العجيبة وأسلوبه العظيم الذي لا يمكن أن ترفع منه كلمة واحدة لتضع كلمة مكانها، ومن ثمة فقد استولى على شعور بأنني سوف أقع في أخطاء كثيرة في هذا النص بمجرد ظهوري على المسرح. وقد أسلمني هذا الشعور لحالة عصبية، ثم لم يلبث أن أسلمني لطائف من الخوف والقلق. كان من أثرها أن كثرت توقفاتي، وتمهلاتي غير الضرورية التي نشأت عنها ضروب من سوء الفهم في المشهد كله ضيعت على الملهاة وعلى دوري الكثير من رشاقة الفكاهة وجوهر الإضحاك.. وهما العنصران اللذان ينتميان إلى هذا النوع من الروايات التمثيلية بحق.. قبل انتمائهما إلى أي نوع مسرحي آخر.

لقد كان خوفي من النص خوفا يشبه الفزع، حتى لقد كانت كل وقفة في أثناء الكلام تسلمني (لدش!) من العرق وقد اختلط الكلام على لساني مرة حتى لقد أفلت مني زمام السيطرة على نفسي.. ولم أدر حتى كيف أهتدي إلى الطريق الذي ينجيني من تيه الكلمات، ولم يسعني إلا أن غادرت المنصة، محطما بذلك موضعا من أبدع المواضع في دور ممثل آخر.. وناهيك بما نالني عند ذلك من عذل الجميع وتثريبهم وما عيروني به من أنني لا أعدو أن أكون "هاويا".. وهي أشد كلمات الزراية والاستنكار التي كان يرشق بها الممثلون بعضهم بعضا.

ولقد عاودني هذا الخوف من الظهور على المنصة.. وهو الخوف الذي فاجأني لأول مرة في حياتي في ذلك الدور وعلى هذه الصورة.. عاودني في أدوار أخرى كان ينتزع مني فيها تلك الثقة بنفسي والإيمان في فني.. الثقة والإيمان اللذين كنت بدأت أحوزهما، وأمتلك ناصيتهما. وكنت ألاحظ أن هذا العيب الجديد يتلاشى ما دمت لا أفكر فيه ولا أورده في خاطري.. وكان هذا دليلا على أنه لم يكن قط إلا نتيجة من نتائج الاضطراب العصبي.. ولا سبب له آخر غير هذا.

وإليك مثالا آخر على صدق مثل هذا الغرض. لقد هاجمني المرض بشدة في ليلة من ليالي تمثيل رواية "عروس بلا مهر" حتى لقد كنت في نصف وعيي تقريبا.. ولكني، لكي أضرب مثلا على تمسكي بالنظام لزملائي، حضرت إلى المسرح بالرغم من تساقط الجليد بدرجة عظيمة جدا. وأخذوا يصنعون لي مكياجي بينما كنت مستلقيا فوق أريكتي.. وأحمد الله على أن الدور لم يكن يقتضي تغيير ملابسي.. وإلا.. لما أمكنني أن أستلقي هكذا، ولا سيما في فترات الراحة بين الفصول، وفي الفترات التي لم يكن لي فيها عمل فوق المسرح.

وكان إخواني الممثلون يخشون أن أضطر إلى مغادرة المسرح في أثناء عرض الرواية.. ولكن الأمر لم يستدع ذلك في نظري. بل لقد شغلني التفكير في مرضي عن التفكير في أي عامل من عوامل الخوف (المسرحي!) الأخرى فمثلت دوري بثقة وحرية لم أشعر بمثلهما من قبل.. ولم أشعر بالاستخذاء والضعف الشديد إلا في الفصل الأخير فحسب.. وكان هذا طبعا بالرغم مني.. فظهر الفتور على تمثيلي..

ولقد كان اضطلاعي بدور باراتوف هذا، والنتائج التي ترتبت على هذا الدور، ذات قيمة تعليمية كبيرة بالنسبة لي، بمعنى أنها كشفت عما أصلح له من الأدوار، وعما يناسب مواهبي ومؤهلاتي الطبيعية من أوضاع التمثيل. لقد كانت دليلا على

أنني ممثل طراز.. ممثل كاركتير! تيبات! ومن أجل هذا كانت لدى القدرة على التغلب على كل مزالق دور باراتوف، ومعالجة معطفه الأسباني، ونعليه الطويلتين العاليتين، وعباراته الغرامية المشتغلة، وكل مصاعبه الأخرى التي كانت تخيفني وتبعث الرعب في قلبي. ولأنني كنت ممثل طرز. فقد مكنني هذا، بمضي الزمن، من أن أصبح ممثل مآس.. ولكن هذا لم يكن يمكنني تحقيقه بطريق مباشر، ولا بوسائلي العادبة التي كانت مهيأة لي إلى ذلك العهد. فلماذا؟

إن ثمة فنانين، هم في الغالب الأعم من الرجال البارزين والأبطال ذوي الصدارة الذين لا يحبون إلا أنفسهم، والذين لا يعطونك في الأدوار التي يقومون بتمثيلها خلقا ولا ابتكارا، وإنما يعطونك صورا من أنفسهم، من أشخاصهم.. ثم هم لا يبذلون مطلقا من ذواتهم هذه.. فتبقى الصورة هي هي في كل دور يقومون به. والممثل الذي من هذا القبيل لا يستطيع أن يرى من المسرح.. أو من الدور الذي يمثله.. ما يتعدى حدود نفسه، وما لا علاقة له بصورته هذه التي لا شأن له بصورة أخرى وراءها. وهم لا يرغبون في تمثيل عملت أو روميو عن رغبة في خلق صورة جديدة، ولكن لمجرد الرغبة في الظهور بمظهر جديد.. كالفتاة الغريرة التي تطمع في كل ثوب جديد.

وبالعكس.. يوجد ممثلون يخجلون من أن يظهروك في الأدوار التي يقومون بتمثيلها على صورتهم الشخصية. فهم حين يمثلون لك رجلا صالحا فيه نيل وفيه خير، يخجلون من أن يدعوا هذه السجايا الفاضلة لأنفسهم. فإذا مثلوا شخصيات شريرة لا تتسم إلا بالفساد والإعوجاج، خجلوا كذلك من أن تتسم ذواتهم الشخصية في نظرك –أيها المتفرج– بهذه القبائح التي ظهرت الشخصيات التي مثلوها. لكنهم ما داموا يخفون أنفسهم تحت تلك الأقنعة التي يخلقونها لأدوارهم خلقا، ويبتكرونها ابتكارا، فهم لا يخشون بعد هذا أن يظهروك على خبائلهم وفضائلهم، وفي وسعهم أن يتكلموا وأن يقولوا كل ما لم يكونوا يقدرون على قوله منسوبا إليهم هم أنفسهم، وبدون أن يحجزك عنه نقاب أو قناع أو تخف.

وأنا من هذا الطراز الثاني من الممثلين. إنني مثل طرز. وليس هذا فحسب، فأنا أصر على أن يكون الممثلون جميعا ممثلي طرز.. ممثلي تيبات.. وأنا أقصد بالطبع ممثلي طرز ممن يستطيعون إبراز السمات المميزة الداخلية للدور.. سمات الروح والنفس.. وليس تلك السمات الظاهرية السطحية الكاذبة.. وإن حسن بالممثل في بعض الأحيان أن يستعين ببعض هذه السمات السطحية. وهذا لا يعني بالطبع أنه يجب أن يفقد فرديته، ولا أن ينسى شخصيته، بل معناه أنه يجب في كل دور يقوم به أن يجر فرديته ويلبس شخصيته، ولكن، بالرغم من هذا، يجب أن يكون في كل دور مختلفا عنه في سائر الأدوار. لماذا يكون العشاق جميعا ذوي منظر حسن وطلعة بهية ولهم شعر مجعد؟ هل معنى هذا ألا يكون للشباب الذين لم يؤتوا نصيبا من جمال الطلعة وتجعيد الشعر حق في الحب؟ واعجب العجب أنني في حياتي التي عشتها جميعا، لم أر غير عاشق واحد من آلاف العشاق طبعا لم يبال أن يظهر بالمظهر الأشعث والمنظر الرذل القبيح لكي يظهر الناس بصورة أوضح على ما يحمل من قلب يفيض ودا وحبا ونقاء.. وذلك كهذا الرجل الطيب البائس أكيم (حكيم) في مأساة "سلطان الظلام" الذي يبدو لنا في ملابسه الرثة ذات الرائحة التي تزكم الأنوف.. الملابس التي يعمل بها وهو يكسح البالوعات ويعمل في المجارير (!).. لكنها لا تحجب عنا قلبه الطاهر النظيف.. بل هي تزيد هذا القلب طهرا، وتخلع على نفسه الحبيبة بردا قشيبا من النقاء والبهاء!

إن من المؤسف المؤلم ألا يحلم جميع المبتدئين من الممثلين، ولقد كنت أنا مبتدئا في ذلك الوقت، إلا بتمثيل أدوار العشق والهيام، وأدوار البطولات. لقد درجنا على أن ننظر إلى المحبين والأبطال بوصف أدوارهم هي أعز الأدوار وأثمنها من بين الأدوار المسرحية كلها. فبطل المسرحية العاشق تولع به السيدات ولعا شديدا، لأن شخصيته أشد الشخصيات المسرحية إغراء وأكثرها جمالا وتأثيرا في نفوس المتفرجين. والمسألة هنا ليست مسألة نجاح الممثل في القيام بدور العاشق، بل هي مسألة نجاح الرجل! فالمسرح ينقلب فيكون رصيفا عاما للعرض.. والممثل

ينقلب فيكون عاهرا يظهر عددا من الساعات كل ليلة وليس له غرض إلا استعراض جماله وساقيه وصدره وعضلاته.. واستعراض عاطفته ومزاجه البهيميين، وصوته المدوي.. وما إلى ذلك كله مما يسحر المرأة ويثير فيها أحط الغرائز.. وهذه، على ذلك تكون حرفة كريهة مخجلة، وليست تمثيلا، لأنها تحط من كرامة الممثل، وتريق إنسانيته وتمرغ في الوحل رجولته.

وقمت بعد ذلك بتمثيل دور السمسار أوبنوفلنسكي في رواية: "الدولا" وهي كما ذكرت آنفا من تأليف فيدوتوف.. ولم أعد أذكر مضمون تلك الرواية بعد. وقد أصبح هذا الدور من أدواري الناجحة ولكن بعد عناء طويل وتعب ممض وذلك كما حدث لي في دور سوتانفيل الذي لم أظفر فيه بالنجاح إلا بسبب هذه اللمسة المباركة التي حدثت فجأة وبطريق الصدفة في مكياجي.. وقد حدثت هذه اللمسة المباركة في هذا الدور أيضا، فقد جاء صانع الشعور المستعارة متأخرا عن ميعاده، وأخذ يعمل في عجلة وارتباك، وكان من أثر ذلك أن ركب لي فردة شاربي اليسرى بحيث جعلها مائلة قليلا عن الفردة اليمنى. وقد أكسب هذا وجهي ظلا من المكر.. ولكي أزيد من أثر الشارب في هذا ارتفعت بالحاجب الأيمن إلى أعلى قليلا فوق مستوى الحاجب الأيسر، وكانت النتيجة أن أصبح لي وجه مكنني من إلقاء نصوص الدور في سهولة ويسر بحيث كان من أبسط الأمور على أي متفرج أن يفهم أن أوبنوفلنسكي كان وغدا شريرا لا شخصا عاديا يوثق بكلامه. وإذا كان لابد لي من أن أصف الخط المتعرج لتطور الدور حتى تسلمت تلك "النعمة: من يد أبولوو، فلن أفعل أكثر من تكرار ما كتبته من قبل.

لقد نجح هذا الدور نجاحا كاملا، وقد أديته كما تؤدي أدوار الطرز.

وفي هذا الموسم أيضا مثلت دور بيتر في رواية "لا تعش لتسر نفسك لكن لكي ترضي الله مولاك" وإليك خلاصة هذه الرواية باختصار:

يسير بيتر، ابن أحد التجار الأغنياء في طريق الغواية نفسها التي يسير فيها كل

شاب مثله من شباب الروس الفارغين، وهو يحب الفتاة جروشا ابنة مديرة أحد الفنادق التي يهواها تاجر أحمق غني آخر وفي مقتبل الشباب اسمه فاسايا، ولا يتمنى شيئا إلا أن يتزوج جروشا.. ومن أجل هذا يستولى القلق على بيتر، ويؤرق الحب عينيه، وهو لا يطمئن إلى جروشا التي تتلاعب به وتذيقه من فنون العذاب ألوانا. ويبتليه الله فوق ذلك بواحد من الذين يكثرون التردد على الفندق اسمه بيريمكا.. وهو حداد أعرج شنيع أحمر شعر الرأس.. بل هو الشيطان بعينه.. فيعرض خدماته على بيتر. والعاهة يزعمون أن الحدادين الذين يقضون أعمارهم في وهج النار الحمراء المتاجحة فوق الكير تربطهم أقوى الصلات بإبليس وملئه، وهم لذلك يعرفون كيف يعدون جرعة من شراب الحب لمن يريدها، ويعرفون أيضا كيف يقضون على غريمك بالسم. وعلى هذا يتفق بيريمكا مع بيتر على أن يعد جرعة من الشراب الساحر لجروشا، وعلى أن يخلصه من غريمه فاسايا. وتقع الجريمة. ولا تنتهي الرواية حتى يعترف بيتر بما حدث.

والرواية والدور يتسمان كلاهما، على ما ترى، بالسعة وطلاوة الإيقاع، والانفعالات القوية والتطور النفساني الشائق. والظاهر أن كل ما كان هذا الدور يفتقر إليه من مزاج وصوت وجسم كان متوفرا في. أضف إلى ذلك ما كنت ملما به من تلك الطرق التي تمرست بها من قبل لخلق الصورة خلقا يقوم على المهارات الفنية المكتسبة المصطلح عليها. ثم ما كنت أتقنه من كبح وسيطرة على جسمي بجميع عضلاته.. الأمر الذي لابد منه للممثل على الدوام وفي أي دور.. ثم ما كان الله قد هيأه لي من تلك المقدرة على تأليف الألوان الروحية اللازمة للدور وتشكيلها تشكيلا يشوق المتفرج الألوان الروحية اللازمة للدور وتشكيلها تشكيلا يشوق المتفرج ويثير فيه الاهتمام والجد. وكنت قد بدأت كذلك في فهم الحاجة إلى الأسباب والمسببات الداخلية النفسانية التي تؤدي بالتدريج إلى ذروة الدور، والحاجة إلى كبح شكيمة مزاجي وضبطه بقدر ما أستطيع. وكنت في فترات منفصلة أنجح في إزالة تلك الوقاءات الروحية التي كانت تحاول أن تحمي نفسي من

الأجزاء التي وقعها صعبا على مشاعري. وكان في مقدوري الاستسلام لكل لحظة من هذه اللحظات حتى أنسى نفسي.. بل.. حتى أكاد أصبح فاقدا لشعوري وفي غير وعي.

إلا أن جميع هذه المقدمات الاصطلاحية الفنية اختفت فجأة بمجرد اضطلاعي بدور بيتر. فمنذ الخطوة الأولى رأيتني أخوض في ثنايا الدور العليا، وحول إطاره الخارجي، يساعدني في ذلك طرائقي الخارجية الخالصة التي كنت أحفظها عن ظهر قلب. لقد درجت حول القشرة الخارجية للدور دون أن أمس أي خصيصة من خصائصه الداخلية المميزة. لقد كنت أحدث أصواتا كثيرة وضجيجا عاليا كهذا الضجيج المنبعث من جرار حديدي غير مربوط فهو دائر (على الفاضي!).. يرسل ضجيجا ولا يحدث طحنا! وفي وسع الممثل هو أيضا أن يعمل كما يعمل هذا الجرار.. في وسعه أن يدور (على الفاضي!) وذلك حينما يعمل بأطراف أعصابه الخارجية، وبالإطار السطحي للجسم، دون أن يمس الروح التي تبقى عند ذلك باردة ساكنة لا حس لها ولا حرارة فيها.. إنك تراه يبذل من الجهد أكثر مما تقتضيه الضرورة، فهو يحرك يديه، وهو يضيع عليك النص كله بسبب عجلته.. (ولهفته!).. ثم هو يخجل ويحمر.. ثم يصفر.. وهو يستسلم استسلاما مخلصا لانفعال كاذب لا يلزم للدور بالمرة ولا يقتضيه الموقف الذي هو فيه.. وهو يصيح ويصرخ حتى يبح صوته.. فلماذا؟ وما الداعي؟.. إنه يصنع هذا كله في إيقاع مختل وسرعة مجنونة قد لا يتيحان ٣الفرصة للمتفرج بأن يمل وتستولي السامة على نفسه.. بل ربما جعله هذا يولي الممثل انتباها أكثر.

لكن هذا كله عمل مجدب ولا غناء فيه.. وهو لا يزيد على هذا الضجيج المنبعث من الجرار الذي يدور على الفاضي! إنه كلام.. وإشارات وتطويحات بالأيدي والأذرع.. وحركات وتخلجات.. واضطرابات لا شأن لها بعاطفة صادقة أو انفعال حقيقي.. بل هي لا تمر العواطف الصادقة والانفعالات الحقيقية إلا كما يمر القطار السريع –الاكسبريس– بالمحطات الصغيرة! فلا شيء منها مطلقا يمس

لباب الدور، لأن التمثيل الآلي.. السطحي.. هو أبعد الطرق التي لا يمكن أن تدنيك من تجارب النفس الحقيقية.. ومكنونات القلب البشري العميق الغور.. ولابد، لكي توقف هذه الحركة التي لا معنى لها والتي تغشى القشرة الخارجية للدور، من أن تجعل المباداة في الخلق للبديهة.. للبصيرة والوجدان. وللعاطفة.. لا تبدأ بالحركات المرتجلة والإشارات والتطويحات التي لا معنى لها.. ولكن ابدأ بإيقاظ البصيرة وتحريك الوجدان، وإثارة الانفعال.. فهذه هي الربابنة التي يجب أن تتولى قيادة الدفة في سفينة التمثيل. ولكن كيف يمكن أن توقف سفينة انحطمت سلسلة مرساها، أو كيف تستطيع أن تضع السير على مكانه من ظهر العجلة لتدور الآلة، أو كيف تقف هذه الحركة الظاهرية التي لا معنى لها حول الغشاء السطحي لأعصاب الممثل وجسمه؟ كيف يستطيع الإنسان أن يضطر العاطفة اضطرارا لكي تخرج من مكمنها السري الذي تختبئ فيه حتى تمسك هي بكلتا يديها بالمبادأة في خلق الدور!

فلكي أصنع أنا هذا كان لابد لي من اجتذاب العاطفة بواسطة الصورة الداخلية السارة.. صورة بيتر القوي.. وذلك بواسطة روحه الروسية الجريئة، وشخصيته الفجة الفطرية، وعاطفته الغرامية العظيمة التي انقلبت فصارت غيرة وبأسا وجنونا. إلا أن العاطفة كانت ساكنة خامدة، ولم أستطع أن أجتذبها لكي تظهر بالطرق الصناعية. ولم أكن أعرف في ذلك الوقت الطرق الوجدانية الواعية للمهارة الداخلية التي يمكن بواسطتها خلق البديهة والعاطفة الخلاقتين غير الوجدانيتين غير الواعيتين.

ولم أكن أستطيع إيقاظ العاطفة إلا لحظة قصيرة، وذلك بمساعدة حركات الساقين والذراعين المشدودة المضغوطة. وقد كانت هذه الحركات في أمثال تلك اللحظة حركات آلية استثيرت بلا أدنى سبب معقول، حتى لقد كانت تذوب وتتلاشى في لمح البصر تقريبا. لقد كانت تذكرني بساعة (خربانة!).. إذا حركت عقربيها من الخارج لمدة طويلة، أخذا في (الوش) وإظهار الحياة في الداخل.. ثم الدق دقا إيقاعيا منتظما.. لكنها دقات سرعان ما تقف فجاة. وهذا هو ما كان

يحدث.. فإن العواطف الداخلية التي كنت أستثيرها إلى الخارج بواسطة المثيرات الجسمانية الظاهرية، كانت تستيقظ في لبرهة قصيرة مؤقتة، وبحالة مشوشة مهوشة، ثم سرعان ما تتلاشى وتختفي. ولكن هل كان لتلك العواطف أية علاقة بمادة الدور الروحية، أو أنها لم تكن إلا مجرد استثارات آلية مؤقتة ولا حياة فيها؟

على أنني لم أكن أجد أية وسيلة غيرها.. لقد كنت لا أكاد أشرع في تمثيل دور بيتر حتى تغط عواطفي وتفكيري في نوم عميق، وحتى تسكن بديهتي وتصمت.. وحتى يدب في العجز والوهن أمام الدور الذي كانت انفعالاته غريبة علي، ولا تمت إلى انفعالاتي بأي سبب.

والغريب أن هذا العجز الداخلي كانت تقابله قوة عجيبة من الظاهر.. قوة في الأداء الخارجي الذي يتصل بالروح بصلة ما. لقد كنت أعرف كيف أمثل في المأساة التي لا يمكن أن يقوم فيها الممثل بدوره على الوجه الصحيح إن لم يسترشد في تمثيله بمرشد داخلي روحي، دون أن أهتدي بهذا المرشد الذي يسدد خطاي بنور الإلهام الصادر من أغوار البصيرة، وكان مثلي في هذا مثل الضفدعة التي تقول الأساطير إنها كانت تنفخ نفسها لكي تبدو أكبر وأقوى مما هي.. كنت أفعل مثلها لكي أبدو كأنني فارس مغوار.. وأفلحت في أن أبدو كذلك، لكنني ما أفلحت في أن أصير فارسا حقيقيا، ولا أحسست أنني ذلك الفارس أبدا! لقد كنت أنهك نفسي وأنهك عواطفي النائمة. وكانت نتائج هذا واضحة ولا تخفي على أحد.. فقد ظهرت تخلجات الجسم وتحجراته، وبدا علي الإعياء وانتابتني فوضى العضلات، واجتاحتني الصنعة الرديئة، والتمثيل على الطريقة العتيقة البالية.. إلخ..

إن من أخبث النسخ (المشفوفة) التي لا تزال قائمة في مسرحنا نسخة البطل الروسي، أو الفارس الروسي، أو ابن الأعيان الأرستقراطي، أو الرجل القروي القوي العضلات، وذلك لما تشتمل عليه هذه النسخ من رحابة الروح وضراوة الخلق وجرأة القلب، إنها نسخ لا تزال تتسم بطريقتها الخاصة في المشي، وإشاراتها

وتطويحاتها الواسعة التي أصبحت صفة ملازمة لها، وأوضاعها التقليدية التي منها ذلك الوضع الذي تجلس فيه وقد وضعت اليدين على الشفتين.. وهز الرأس إلى وراء هزة عنيفة لدفع خصل الشعر المتدلية على الجبهة، وهذه الطريقة الخاصة في الإمساك بالقبعة والأيدي تعبث بها وتلويها وتكرمشها بلا رفق وفي غير رحمة تقوية للانفعالات بطريقة آلية، وتفخيم نبرات الصوت تفخيما يجعل لها رنينا عاليا ووقعا آمرا، والتحدث بلهجة منغومة في بعض مواضع الكلام..

لقد أخذت هذه الأخطاء الخبيثة طريقها بصورة مزعجة إلى آذان الممثلين الروس وإلى أعينهم وأجسامهم وعضلاتهم واستقرت فيها استقرارا لا يحتمل لرسوخها ثمة أن يتخلصوا منها.

وكانت أوبرا "The Enemy's Host" من تأليف سيروف شائعة شيوعا كبيرا في ذلك العهد. وكان موضوعها هو موضوع مسرحية أوستروفسكي التي كنا نجري تجاربها، وإذ كان دور الفارس بن الأعيان الروسي من الأدوار الرديئة في المسرحية فهو في الأوبرا من الأدوار التي لا يمكن احتمالها بحال من الأحوال. وشخصية بيتر في الأوبرا هي أشنع الشخصيات التي من هذا القبيل على الإطلاق.. والعجيب أنها هي نفس الشخصية استولت علي وملأت خيالي.. ولعل السبب في ذلك هو ذلك الإعجاب الدفين الذي كان لا يزال يجذبني إلى الأوبرا.. فلم يكن على إلا أن أستشعر الطرق المسرحية القديمة المعتادة وما كان يصحبها من أحاسيس.. ثم ما سبق أن ذكرته من عودة المدخن الذي انقطع فترة عن التدخين إلى التدخين، فينهال عليه، ويدخن أضعاف ما كان معتادا أن يدخن.. لم يكن على إلا أن أستذكر هذا كله لأسلم نفسي لسلطان الصنعة المسرحية القديمة الشنيعة بكل مساوئها.. تلك المساوئ التي كنت خبيرا بها، متمرسا بجميع آفاتها.

وأحسب أنك لست في حاجة إلى أن أحدثك بشيء عن الناحية الفنية من الحفلة. لقد كانت النتيجة بديهية وغنية عن البيان، لقد كانت نتيجة سلبية.

ولعل خيرا لك من هذا أن أحدثك بشيء عن مبلغ الضرر الذي يلحقه بالممثل الناشئ دور صعب معقد بالغ الغاية من الصعوبة والتعقيد. إن الإنسان لابد له من التمرين الطويل والتجربة المستمرة.. التمرين الطويل الذي يتجاوز خبرة ثلاثين عاما على الأقل في شئون المسرح لكي يقدر هذا الضرر قدره الحقيقي. ففي أي صورة يتجلى هذا الضرر؟

إن الصنعة الرديئة، والطرق (الروسمية١) (١) المطبوعة العتيقة، تشل العواطف والجسم على السواء.. وبالأحرى.. تشل الممثل فلا يحيا في دوره حياة حقيقية صادقة، كما تحول دون تشخيص الدور تشخيصا طبيعيا.. إنها تشل العاطفة الخلاقة على النحو الذي سبق أن عالجناه وأطلنا الحديث فيه، فلا ضرورة هنا تدعو إلى تكراره. لقد كان الضرر يبلغ أشده في اللحظات الهادئة من دور بيتر.. لكنه كان يصبح أشد خطورة في تلك المواضع التي كانت تخلق فيها ذروة مفجعة خلقا اضطراريا ضد رغبات العاطفة نفسها، لأن الاضطرار في أمثال تلك المواضع كان يتضاعف في قوته أضعافا مضاعفة. ولكن.. أين ما ترى كان يجثم الضرر؟ تصور أن أحدا يدفعك دفعا لتكون مع الأسد في داخل القفص.. فمن الطبيعي أنك ستقاوم ولابد. وإذا اضطررت إلى القفز فوق وهدة واسعة بين ربوتين، أو تسلق صخرة عمودية، أو رفع ثقل يزن خمسمائة رطل.. فمن الطبيعي أنك سوف تقاوم، ولعلك ترفع يدك على الشخص الذي يحاول أن يدفعك إلى عمل هذه الأشياء. وستفعل هذا كله لأنك تشعر بعجزك واستحالة قيامك بما هو مطلوب منك.

وهذا هو ما يحد للعاطفة. فكلما زدتها امتهانا وعرضتها لما لا تطيق كلما ازدادت مقاومتها، ودفعت أمامها بموانعها الخافية ودروعها التي لا تراها العين. وتقوم هذه الموانع وتلك الدروع مقام الأيدي، فلا تسمح للعاطفة بالاقتراب من ذلك الجزء من الدور الذي تراه بالغا منتهى الصعوبة عليها. وكلما ازداد عدد المرات التي تجبر فيها العاطفة على مغالبة المشاكل الشديدة الصعوبة عليها، كلما ازداد جبنها، وازداد التجاؤها إلى استعمال الموانع والدورع. وكلما ازداد تطور

الموانع ونموها كلما أصبح من الصعب على العاطفة أن تظهر حينما نحتاج إلى ظهورها، واشتدت الحاجة إلى شف الطرق القديمة ووسائل التمثيل البالية التي عفى عليها الدهر، وأسرعت العاطفة إلى الهرب منها.

إن كل ما يخلق الحاجة إلى استعمال الموانع والدروع الواقية ينتهي إلى الشف، والالتجاء إلى الطرق المطبوعة بالبلوظة، أو المطبوعة على الاستنسل.. إلى موات البديهة الخلاقة وفنائها.. وفي هذا أكبر الضرر.

إن المأساة التي تتطلب المجهود الطائل، قد تمتهن العاطفة، وتكلفها فوق ما يكلفها أي شيء آخر، وذلك إذا لم تستيقظ تلك العاطفة من تلقاء نفسها، وبصورة وجدانية، أو بمساعدة صنعة داخلية حصل عليها الممثل بطريقة صحيحة. وهذا هو السبب في أن الضرر الذي تلحقه الأدوار المفجعة بالممثل يمكن أن يصبح ضررا بالغ الخطورة، وواجبي أن أحذر الممثل الناشئ الذي لم يحصل على المهارة الفنية المطلوبة بعد، والذي يريد بالفعل أن يلعب هاملت وعطيل وغيرهما من أدوار المآسي العظيمة، من أن يمثل تلك الأدوار التي يجب ألا يمصلها في أوائل حياته المسرحية، بل يدعها ليقوم بتمثيلها في أخريات تلك الحياة. وخير للممثل الناشئ من الاضطلاع بتمثيل تلك الأدوار الصعبة أن يحصل على مزيد من التمرس بطرق الصنعة الداخلية، وبالأحرى ليعرف أولا وقبل كل شيء كيف يوقظ بوسائل وعاية شعورية القوة الخلاقة غير الواعية، المختزنة في أغواره.

وقد أخفقت مسرحية أوستروفسكي، كما أخفق دوري، سواء بسواء. لقد أسفر كلاهما عن قنوطي ويأسي، وفقداني الثقة في نفسي. على أنني بالرغم من ذلك لم أفقد من أعجب بي في هذا الدور.. وأحسبك تذكر تلك الحكمة الذهبية التي حدثتك عنها من قبل.. وهي أن كل ممثل مهما كان تافها مسفا في تمثيله لن يفقد من يعجب به من بين المتفرجين.

ولم أفقد الأمل، بالرغم من إخفاقي في ذلك الدور، في أن أبرع في تمثيل

المآسي، بل مضيت في سبيلي في عناد وإصرار، وظللت أحلم بتحقيق تلك الأمنية، ورحت أستكمل النمو الطبيعي لهذا الفن.

والإجهاد الفني، وتلك اللحظات القوية التي تتسم بما تتسم به الذروة من عظمة، أقسى على طبيعة الممثل الفنية وأشد خطورة وأكثر ضررا. فلكي نصل إلى مثل تلك اللحظات بطريقة طبيعية يحتاج الممثل إلى قدر كبير من الإعداد لها. فإذا كانت الخطوات الأولى التي يتخذها خطوات منطقية، وترتفع بالممثل أعلى فأعلى، كأنما يرقى درجات سلم، فإنه يستطيع في النهاية، بمساعدة الوجدان، الوصول إلى ارتفاع نهائي معين هو أول الطبقات العليا من الوجدان الأعلى. وقد تجعله القوة الدافعة يرتفع في تلك الطبقة ثم يسلم نفسه بعد ذلك لقوة العاطفة، وقوة العاطفة فقط، واللباب كل اللباب هو في الخطوات الأولى التي تخلق القوة الدافعة. أما إذا لم تكن ثمة تلك الخطوات التي ترتفع بالممثل أعلى فأعلى، وتحرك الدور على مستوى منبسط، بحيث يتقدم مرة ويتأخر مرة، ويتسلق تارة ويهوي إلى الحضيض تارة أخرى، فليس ثمة أي احتمال لتطوير القوة الدافعة الكافية للارتفاع. وليس أمام الممثل إلا أن يعتصر العاطفة اعتصارا وبالقوة الجبرية. وليس أمام الممثل إلا أن يعتصر العاطفة اعتصارا وبالقوة الجبرية. وليس في دنيا الفن ما هو أشد ضررا على الممثل من اعتصار عواطفه هذا الاعتصار الآلي ليظهرها من الأعماق إلى السطح، وبدون أن يخلق لها الحافز الروحي الداخلي الذي يتولى ذلك عنه في رفق وفق إناة. إن العاطفة بمقتضى تلك الطريقة تظل في حالة نعاس بينما الممثل يشرع في إجهاد نفسه إجهادا جسمانيا مضنيا. إن عضلات الممثل عدد طبيعية أخطر عليه من ألد أعدائه. وكل ممثل ناشئ يجبر إرادته على الاضطلاع بتمثيل الأدوار الصعبة التي لا قدرة له على تمثيلها بعد إنما ينمي عضلاته المسرحية فحسب، ولا يصنع شيئا آخر.

الفصل التاسع عشر

عبقرية المدير الفني كرونك

التمثيل الفني والتمثيل (بالدراع!).. حفل باليه وموسيقى لتعويض خسائر المسرح.. فرقة مييننجن الألمانية الشهيرة تزور موسكو.. الأثر العميق الذي تركته الفرقة في المؤلف.. كلمات لمدير الفرقة الفني كرونك.. رواية عذراء روليان.. المخرج يستطيع أن كرونك.. رواية عذراء أورليان.. المخرج يستطيع أن شيء.. مآزق وقعت فيها فرقة مييننجن.. سماحة كرونك وحسن علاقاته بجميع الممثلين.. هذا لا يمنع استبداده إذا لم يكن مفر من الاستبداد.. المؤلف يقلد كرونك، فهل ينجح؟.. الخسائر المالية تشد فيتقرر تصفية جمعية الفنون والآداب.. رجل شهم ينقذ الموقف.. الجمعية تؤجر مقرها لنادي الصيد وتستأجر شقة متواضعة!.. درس يجب أن تفقهه مصر.. كيف أبقت الجمعية على حياتها بالعمل المتواصل والكد.. فيدوتوف العظيمة تنقسم للجمعية مساهمة منها في إنقاذها.. الاستعانة ببعض ممثلي المسرح الامبراطوري الصغير.. طريقة هؤلاء وطريقة أولئك.. فيدوتوف وفيدوتوفا.. الاضطرار الشنيع للأخذ بوسائل المسرح التجاري.. حفلات نادي الصيد المسرحية كانت بلاء على الفن الصحيح، ولكن.. ما الحيلة؟.. فيرا ابنة قوميسار جفسكي..

لست أدري كيف أصف لك النجاح الضخم غير العادي الذي فازت به تلك القطعة من الفودفيل: "سر امرأة" وهي القطعة التي أعدت فيها تمثيل شخصية الطالب مجريو، التي كنت مثلتها من قبل. إنني لم أغير شيئا في تفسيري تلك الشخصية، وإن كنت أعترف بأن المبدأ السابق الذي قام عليه تمثيلي لها كان مبدأ زائفا خاليا من الفن، يتلخص في التمثيل بسرعة فائقة بحيث لا تدع فرصة يتسرب

خلالها الملل إلى نفس المتفرج.. ثم الالتجاء إلى الدمدمة و(البربرة!)، والتمثيل بلا توقف، ورفع الصوت لمجرد رفع الصوت فقط، والسرعة في الأداء لمجرد السرعة.. وبالاختصار جميع الأخطاء التي كنت أقع فيها في أول عهد الهواية، والتمثيل (بالدراع!).

بيد أن الذي أدهشني وأثار عجبي أن هذا العبث كله لم يكن يقع موقع التقدير والاستحسان في نفوس الجمهور فقط.. بل في نفوس أساتذتي.. فيدوتوف وقوميسار جفسكي وسالوجب! ولم يكونوا يفسرون لي هذا إلا بشبابي وبالحماسة المتأججة التي كنت أمثل بها، وهاتان سمتان على درجة كبيرة من الأهمية.. وقد أدبرتا في أخريات عمري!

أما وقد ذكرت هذا عرضا فيجب أن أعترف بأن جميع الأدوار التي كنت أنظر إليها نظرة فيها ذلك القدر من الجد والعناية والدرس.. الأدوار التي أنقدها الآن وأنا موقر الظهر بهذا الزاد من التجربة.. كانت على الدوام تتأجج بنار الحماسة المقدسة التي تأجج بها دوري في ذلك الفودفيل.. النار التي تشيع فيها الحياة فوق المنصة التي تخلقها لنفسها خلقا. وهذا هو السبب الذي كنت طالما أسمع من أصدقائي القدامى، ممن كانوا يعجبون بي في تلك الأيام، وحينما لم نكن قد ثقفنا أصول فننا بعد، أننا كنا نمثل خيرا بكثير جدا، مما نمثل الآن، وإن كان علمنا بأصول الفن يومئذ لا يقاس بعلمنا اليوم. فبالله! كيف يستطيع الإنسان الاحتفاظ في أعماقه بشباب هذا القبس المقدس ليؤجج به أدواره كلها، طوال حياته فوق المسرح! ويا لله.. إنه لشيء مؤسف أن يخبو ذلك القبس ويتلاشى! – ولكن مما لا شك فيه أن الإنسان لا يمكنه أن يقيم أسس الفن على تلك النار المقدسة وحدها..

ولقد فقدنا هذه النار لأن طرقنا الفنية.. مهارات صنعتنا.. لم تبلغ الكمال بعد.

ولابد أنني كنت أعيش بفضل تلك النار في دور مرجيو، وكان هذا من صالحي، ومما عاد بالخير والنفع علي. وهذا هو السبب في أنني لا أزال أذكر هذا الفودفيل بالحنين والمعزة.. الفودفيل الذي لم نفتأ نعيد تمثيله مرارا وتكرارا عددا طويلا من السنين. لقد كنت أقول لنفسي وأنا أستمع إلى تصفيق الاستحسان بعد نزول الستار: "وهكذا.. وبعد هذا العمر الطويل... أراني أستطيع تمثيل دور المحب العاشق الذي يوقر ظهري.. يمكنني أن أمثل النفس الشابة.. وألا أرى ضيرا فيما كنا نستعمله من الطرق الزائفة في تمثيل الأوبريت.. من سرعة مجنونة ودمدمات و(بربرات).

وهكذا كنت أعود إلى الإيمان بذلك كله.. فأحس بأن جذور هذا الزيف القديم تحيا في صميمي مرة أخرى.

وكان قد ألم بنا عجز مالي كبير فأقمنا حفل باليه وموسيقى كبير في صالة من أكبر صلات موسكو عسى أن نسد شيئا من خسائرنا. وقد تعاون معنا أحسن فناني المدينة وممثليها لهذا الغرض. وكانت هذه هي المرة الأولى في تاريخ موسكو التي تولى فيها فنانون أصليون زخرفة صالة من الصالات العامة.

وقد نجحت فرقة منشدي الغجر الكبيرة نجاحا كبيرا لفت إليها الأنظار بخاصة، وكانت تتألف من أعضاء جمعية الفنون والآداب ومن تلاميذها. وكانت ابنتا قوميسار جفسكي تتوليان العزف المنفرد للفرقة، وكان لهما صوت شجى وطريقة حلوة في الغناء.. وقد جاءنا من بطرسبرج للاشتراك في الباليه خصيصا. وكانت هذه المرة الأولى التي يتألق فيها نجم واحدة من أعظم الممثلات الروسيات جميعا.. وتلك هي فبرا قوميسار جفسكايا.

وقد غطت الفرقة الموسيقية نفقاتها مرات، ومن ثمة فقد مدت يد المعونة المالية بسخاء إلى الجمعية.. و... إلى أنا أيضا!

وزار موسكو في أثناء الصوم الكبير فريق الدوق مييننجن المسرحي الشهير،

وكان يرأس الفريق مديره الفنان الكبير كرونك. وقد شهدت موسكو لأول مرة في حياتها في الحفلات التي قام بها هذا الفريق روايات ذات موضوع تاريخي حقيقي، ظهرت فيها مشاهد من جماهير الغوغاء أخرجت اخراجا حسنا، ونظاما مدهشا متقنا يبهر العين ببديع مظهره. ولم تفتني حفلة من حفلات هذا الفريق.. ولقد كنت أحرص على مشاهدتها جميعا. لا للفرجة.. ولكن للدرس والتأمل وإدمان التفكير.

لقد زعموا أن هذا الفريق لم يكن يشتمل على ممثل موهوب واحد. وهذا قول ظالم، فقد كان بارناى العظيم من أفراد الفريق، كما كان من أفراده تلر ولنك وغيرهما.

إن الإنسان قد لا يرضى عما يبديه الممثلون الألمان في تمثيلهم من آلام وأشجان، ولا عن أسلوب التمثيل الذي يتبعونه في عرض المآسي. ولابد من الاعتراف بأن الممثلين الألمان لم يأتوا إلينا إلا بالقليل الذي يمكن اعتباره شيئا جديدا مستحدثا إذا قورن بطريق التمثيل القديمة.. ولكن ليس من العدل أن ندعي أن كل ما عرضوه علينا كان شيئا عتيقا أو مما لا قيمة له. لقد قال كرونك حينما قيل له هذا:

"لقد عرضت عليهم شيكسبير وشيللر وموليير.. لكن تبين أنهم لا يهتمون بهؤلاء بقدر اهتمامهم بالأثاث المسرحي، فليت شعري ما ذنبي أنا إذا كان هذا هو ذوقهم؟"

ولقد كان كرونك مصيبا في قوله هذا، إذ كانت روح شيكسبير وشيللر وموليير تتدفق في عروق ممثليه.

وكانت فرقة مييننجن على قدر عظيم من الكتابة، وإن لم تتبع إلا طرق الإخراج العادية، ودون أن يكون بين أفرادها أي ممثل موهوب ذي قدرة خارقة يستطيع أن يبرع في روائع أولئك الشعراء العظام التي ينفسح فيها المجال للخلق والابتكار. ولن أنسى ما حييت ذلك المشهد العجيب من مشاهد رواية "عذراء أورليان"، وهو

المشهد الذي يظهر فيه ملك بائس مسكين مهزول الجسم فوق عرش ضخم، وقد تدلت ساقاه النحيلتان في الهواء، دون أن تصلا إلى الأرض، ومن حوله رجال بلاطه المرتبكون المضطربون يحاولون ما وسعتهم المحاولة أن يحافظوا على مظاهر الآداب والرسوم الملكية.. ولكن هيهات.. فانحناءاتهم وهم يدخلون على الملك أو حينما يخرجون من عنده، تبدو لا شيء.. مهما مست جباهم الأرض بين يدي مولاهم.. لأن الملك المسكين كانت تعبر به لحظة لا يملك فيها انهيار عرش، وتهاوي تاج، وسقوط ملك، يدخل السفراء الإنجليز، الطوال الأجسام.. الفخام.. الأجرياء الصفقاء! إن احتمال الإهانة من الغزاة، وتقبل لهجتهم المتغطرسة في برود وقلة مبالاة من المحال. فحينما يصدر الملك البائس أوامره المحقورة.. تلك الأوامر التي فيها كل الإذلال لكرامته.. يتقدم رجل البلاط الذي يتلقى تلك الأوامر، ثم يحاول أن ينحني محييا قبل أن ينصرف من حضرة مولاه الملك، لكنه لا يكاد يبدأ انحناءته حتى يرتد عن الانحناء في عزم.. ثم يشد من قوامه، ويقف منكسا عينيه.. ثم لا يلبث الدمع أن يتقاطر منهما.. وهنا.. نرى رجل البلاط يبادر بالخروج حتى لا يفقده هذا الموقف السيطرة على نفسه أمام الحاشية الملكية بأكملها.

ولم يكن رجل البلاط هو الذي بكى وحده.. بل.. لقد بكى معه المتفرجون جميعا.. وبكيت أنا أيضا. لقد أفلحت براعة المدير الفني وتفننه في خلق جو عظيم ضخم في حد ذاته ثم نفذ من هذا الجو إلى روح الرواية.

ومثل هذا الإخراج البديع يشاهد في لحظات أخرى من تلك اللحظات التي تلحق فيها الإهانة بالملك الفرنسي، ويمهد جو البلاط الخانق الحزين، اللحظات المناسبة لظهور جان دارك. وقد زاد المخرج درجة اختناق هذا البلاط المهزوم حتى يثير تشوق الجمهور وجعله يذوب شوقا إلى ظهور العذراء، ويشتد جذله حينما تبدو جان بالفعل حتى أنه لا يلقي باله إلى سوء تمثيل المرأة التي تقوم بدور جان، والتي تستعمل في تمثيلها أتعس الطرق المسرحية، من إدارة حدقتي عينيها، وتشدقها وبرطمتها في أثناء الحديث ولي الكلام ليا! إلى آخر تلك العيوب الشنيعة التي

أفلح المخرج ببراعته في إخفائها.. ولكن.

إن المخرج يستطيع أن يعمل شيئا عظيما.. بل أشياء عظيمة، لكنه لا يستطيع أن يعمل كل شيء. وأعظم ما يمكن عمله فوق المسرح هو في يد الممثل نفسه.. الممثل الذي يجب على المخرج أن يمد إليه يد المعونة.. الذي يجب على المخرج أن يدله إلى سبيل الرشاد.. وأن يسلكه الطريق الصحيح. والظاهر أن مخرجي فرقة ميننجن لم يكونوا يبذلون الكثير من العناية في مد يد المعونة إلى ممثليهم، فكان المخرج من مخرجيهم يضطر إلى خلق الجو الذي يريد دون أن يستعين بالممثل، ومن ثمة، فقد كانت معظم عنايته تتجه نحو الإخراج وليس نحو التمثيل.. ومع هذا فقد كانت أفكار المخرج وخططه أفكارا وخططا عميقة واسعة من الناحية الروحية، ولكن كيف كان يمكن لهذه الأفكار وتلك الخطط أن تحيا إن لم يشارك فيها الممثل بمجهود عظيم؟ لقد كان ضروريا أن يأخذ المخرج الكثير مما في كأس الممثل ليمزجه بما في كأسه هو، حتى يتم له شراب متزن سائغ. إن الضرورة التي تحتم على المخرج أن يجعل من فنه ومن روحه نصيبا لكل فرد من أفراد الفريق، بل لكل عامل مهما كان صغيرا، بل لكل فرد من المتفرجين، هذه الضرورة هي التي تخلق من المخرج روح العسف والاستبداد.. فأين كان استبداده يا ترى حين سمح لمثل تلك الممثلة بأن تكون (نشازا) هكذا في ذلك اللحن العظيم؟

إنه ليبدو لي أننا معاشر الهواة، ومديرينا الفنيين كذلك، كنا واقعين في نفس المأزق الذي كان كرونك، وفريق ميننجن كله، واقعين فيه. فلقد كنا نحن أيضا نتوق إلى تقديم حفلات شائقة فخمة، وأن نكشف للجمهور عن أفكارنا العظيمة وعواطفنا الحارة، ولأننا لم نكن الممثلين العباقرة الذين يكفلون لنا ما نريد، فقد كنا لا نجد بدا من وضع قوانا كلها وسلطاننا جميعا في أيدي مخرجينا. فالمخرج وحده هو الذي يجب أن يتولى مهمة الابتكار والخلق، وذلك بمساعدة الإخراج والمناظر، والأثاث والحركة المسرحية الشائقة.

والتخيل المسرحي الباهر، وهذا هو ما جعلني أعتقد أن عسف المخرجين واستبدادهم إنما تسببهما الحاجة الملحة والضرورة القصوى.. ومن هنا كان عطفي على كرونك وعذري له ومحاولتي أن أحفظ عنه، وأدرس طرقه في الإخراج. وإليك ما استطعت أن أحصل عليه من المعلومات من الأشخاص الذين كانوا يعملون معه، وممن كانوا يحضرون تداريبه.

لقد كانت علاقات كرونك، حتى بالصف الثالث من ممثلي فريقه، في منتهى الود والبساطة خارج المسرح. بل هو كان يبدو كأنما يتباهى بهذه البساطة في معاملة الآخرين. لكنه لم يكن يكاد يبدأ التدريب حتى يحتل مكانه المعتاد، وحتى يكون شخصا آخر.. مولودا من جديد. لقد كان يجلس في سكون وفي صوت، منتظرا أن تدنو عقارب الساعة من الميعاد المحدد لبدء التدريب، وعند ذلك تراه يضرب جرسا كبيرا قم يهتف بصوت هادئ: "**An Fangen**" أي "ابتداء". وهنا يسود الهدوء وينتشر الصمت، ويبتدئ التدريب في الحال، ثم يستمر حتى يدق الجرس مرة أخرى، ويبدي كرونك بعض ملاحظاته في صوت رزين وفي غير تحيز ودون أن يغمط أحدا حقه. ثم يدق الجرس ثانية، مكررا كلمته المعتادة التي تضع حدا معينا بين الجد واللعب:

فيعود التدريب سيرته الأولى.

وقد يحدث توقف مفاجئ فوق المسرح، تتبعه ربكة لا يعرف سببها. وها هم الممثلون يتهامسون، والمديرون المسرحيون يجرون هنا وهنا. فماذا جرى يا ترى؟ آه! ويذهب أحد المديرين ليسر بهذا في أذن كرونك، ثم يقف منتظرا أوامره في ذاك بالقرب من الكمبوشة (أو مخبأ الملقن) إن الجميع في هدوء وصمت. وكرونك يستأنى ويتمهل حتى ليتعبهم بطول تمهله.. لقد طال الانتظار حتى ليبدو أنه لا نهاية له. إنه انتظار ينذر بشر مستطير!

ثم يقف كرونك.. يقف ليحسم الأمر.. ويقف الجميع كجمهور في محكمة

ينصت إلى ما سوف يحكم به القاضي.. وأخيرا يقول:

"طالما نحن في موسكو، سيقوم الممثل ص بدور الممثل س المتغيب.. أما الممثل س.. فيستولى قيادة الغوغاء في مؤخرة المنصة.. وهو المسئول عن ضياع دوره من سيادته!

An Fangen..

ويدق الجرس.. وكأنما دقاته رنين صوت القدر! فيبتدئ التدريب من جديد وقد حل الممثل ص في دور الممثل س المتغيب.

ولست أبالي الآن أو أعترف بأنني كنت أحب هذا الاستبداد بل ذلك العسف والطغيان، من كرونك، الاستبداد الذي لا يستحق الممثل المعوج المستهتر غيره، محافظة على صالح العمل.. لقد كنت أحب هذا الاستبداد يبديه كرونك ويحفظ به فريقه وعمله الفني من الانهيار الذي يسببه الممثل المائع!

وكان يزيد في حباله إنني كنت أقاسي الكثير مما يقاسي الرجل، ولم يكن الوئام التام قد ساد صفوف الممثلين الذين أعمل معهم بعد.. ولم أكن.. بكل أسف.. أعرف في ذلك الوقت الأم ينتهي استبداد المخرج بالممثل، وما هي النتائج المحزنة التي تنشأ عن صلفة وطغيانه.

وحدث في مرة ثانية ما هو أدهى وأمر..

لقد عقد كرونك محكمة عسكرية لمحاكمة أحد مساعديه.. والظاهر أن هذا المساعد كان شابا نزقا خفيف العقل. ولا بأس من أن تقول أنه كان (ملوحسا!).. لتعرف ماذا كان بالضبط.

وكانت الفرقة قد أقامت حفلة مثلت فيها رواية "اللصوص" لشيللر.. وكان هذا المساعد الشاب قد تأخر قليلا في إخراج فريق من المجموعات على المسرح. فلما انتهت الحفلة استدعاه كرونك وأخذ يوجه إليه شيئا من اللوم والمؤاخذة في

لهجة مؤدبة مهذبة لا تصدر إلا عن والد.. ولكن الشاب الملحوس شرع يدافع عن تصرفه بلهجة عابثة فيها كثير من الاستخفاف والسخرية. وفي هذه اللحظة كان أحد عمال الفرقة يمر فوق المنصة فهتف به كرونك قائلا:

"هر شولنز.. قل لي من فضلك.. عند أي الكلمات في المشهد الفلاني تخرج مجموعة اللصوص إلى المسرح من يسار المنصة؟"

وهنا راح عامل المسرح يلقى منلوجا بأكمله، بكل ما في وسعه من شجو وشجن، محاولا أن يبرهن على مقدرته في التمثيل.. فلما فرغ من إلقائه ربت كرونك على كتفه، ثم استدار إلى مساعده ليقول له في لهجة صارمة:

"هذا عامل بسيط من عمال المسرح.. وأنت مدير مساعد.. و.. معاوني في العمل الفني.. فيا للعار! وأف ودارت الدنيا بالشبا، وارتد إليه كامل عقله..

لقد كانت كلمات كرونك أقسى من حكم تصدره محكمة عسكرية!

لقد كانت إعداما بالرصاص!

وكنت أستطيب قوة شكيمة كرونك وأحمد فيه برود طبعه، حتى لقد رغبت في تقليده، ولم يمض زمن طويل حتى أصبحت أنا أيضا مديرا مسرحيا متعسفا بل مستبدا طاغيا، ثم لم يمض زمن طويل آخر حتى أصبح معظم المديرين المسرحيين في روسيا كلها طغاة مستبدين أسوة بي.. كما أمسيت أنا من قبلهم بكرونك.. ومن ثمة.. كان في روسيا كلها.. وا أسفاه.. جيل من المخرجين الطغاة المتعسفين الذين لم يكن لهم، إلى جانب استبدادهم، موهبة كرونك ولوذعيته، ولا عبقرية دوق مييننجن وبصيرته. ولم يكن هذا الطراز من المديرين الفنيين الجدد إلا مجرد مخرجين يضعون الممثل في مرتبة واحدة مع أثاث المسرح.. بل في مستوى عسكري من عساكر الشطرنج يوجهونه في حركتهم المسرحية، وفق ما يشتهون.

ولم أقدر ما أتانا به ممثلو مييننجن من حسنات حق قدره إلا بعد مضي زمن

طويل.. وبالأحرى. إلا بعد أن بدأت درك خطئي في فهم الدافع لمدير الفريق الفني إلى عسفه وطغيانه.. لقد كان الممثلون يحترمون هذا العسف، ويؤمنون بأنه لصالح عملهم الفني الذي يجب أن يكون وحدة متماسكة لا يصح أن يقضي عليها أو يعبث بها ممثل مستهتر أو ممثلة مائعة.. ومن أجل هذا كان كرونك يستعمل طرقه العجيبة الخاصة لإظهار المحتويات الروحية الباهرة للرواية.. الطرق التي لا تبرز ممثلا على حساب ممثل، بل تظهر الجميع وحدة عظيمة فنية يذوب فيها عيب الفرد في قوة اللوحة وجلال تكوينها. من أل هذا استحق هؤلاء الممثلون الثناء والشكر، وسيظل امتناني لهم واعترافي بجميلهم لا يحدهما حد، ولن أنسى ما حييت ما أفدت من الخير على أيديهم.

لقد بدأت في حياة جمعيتنا، ولا سيما في حياتي أنا، حقبة جديدة عظيمة الأهمية على ضوء ما تركه فريق ميننجن من آثار عميقة فينا.

لقد بلغت خسائرنا المادية حدا كبيرا جعلنا نقرر إغلاق الجمعية. وحددنا ميعادا بالفعل نجتمع فيه لتصفية أعمالها، وكتبنا في الاجتماع تقريرا فصلنا فيه كل شيء. وعندما تناولت التقرير لأوقعه، رأيت يدا تمتد إلى لتمنعني من ذلك. وكانت هذه اليد يد بافل ايفانوفتشي بلارمبوج، أحد أعضاء الجمعية المحترمين الذي كان كل فرد منا يكن له الإجلال والاحترام، والذي كان مؤلفا موسيقيا مشهورا، ومحرر صحيفة من أهم صحفنا وأحسنها.

لقد خاطبني بلارمبرج متعجبا:

"ماذا؟ أتصفون أعمال مثل هذه الباكورة الرائعة التي استطاعت بالفعل أن تنبض بمثل هذه الروح الجياشة والحياة الطيبة؟ إنني لن أسمح بأن يتم هذا أبدا. يمكنكم أن تختصروا نفقاتكم.. وتشذبوا الأفرع الميتة، والتي ذبلت.. ولكن أبقوا على كل ما هو نضير متفتح في تلك الدوحة. إن هذه الجماعة من الهواة ينبغي أن تستمر في عملها، وأن تقوم بواجبها بالرغم من جميع العقبات. وأنتم إنما تفتقرون

إلى مبالغ بسيطة للإبقاء على جمعيتكم، وأعتقد أن هذه المبالغ لن تضلعكم ولن تخرب بيت أحدكم يا معاشر الأغنياء. إنكم حينما تفرغون من اجتماعكم هذا الذي تصفون فيه أعمال الجمعية قد تذهبون إلى بعض المطاعم لتتناولوا عشاء فاخرا يكفي ثمنه للإبقاء على الجمعية شهرا كاملا.. فماذا لو استغنيم عن اثني عشر عشاء فاخرا لتظل الجمعية قائمة على عروشها عاما كاملا.. ولإنقاذ هذه الباكورة التي لعلها تمضي بالفنون قدما في روسيا، فتؤتي أحسن الثمرات. أعطني نصف فرخ من الورق.. إنني لست غنيا مثلكم.. ولكني سأضع اسمي في قائمة التبرعات قبل أي واحد منكم.. ولكن.. مزقوا تقريركم أولا!".

ومرت القائمة بيننا.. ومن يد إلى يد.. ولم يكن المبلغ الذي تبرع به المجتمعون شيئا كبيرا.. إلا أنه كان كافيا لكي تبدأ جماعة بسيطة من الهواة عملها الفني على أساس متواضع، بل على أساس ليس أشد منه تواضعا. ومع هذا، فما كاد الاجتماع ينفض حتى توجهنا إلى أحد المطاعم حيث تناولنا عشاء فاخرا أنفقنا فيه المبالغ الضخمة التي كانت تكفي للإبقاء على جمعية الفنون والآداب شهرا كاملا.. بل أكثر من شهر!

وفي أول الموسم الجديد وجدت جمعيتنا شقة صغيرة استطاعت أن توفر لها أثاثا متواضعا. وقد وزعنا الأعمال الإدارية على أنفسنا توزيعا سهل به القيام بهذه الأعمال بصورة تامة متقنة. ولما لم يكن في صندوقنا ما يمكن أن ندفع منه راتب المدير الفني.. فقد أخذت أنا على عاتقي القيام بأعمال فيدوتوف!

أما مقر الجمعية السابق فلم تكن ميزانيتنا تستطيع النهوض بالنفقات التي لم يكن منها بد ليظل على ما كان عليه.. ومن ثمة فقد اضطررنا إلى تأجيره لنادي الصيد الذي طلب منا أن نقدم إلى العائلات المشتركة فيه حفلة تمثيلية أسبوعية يقضون فيها أمسية من أمسياتهم. وقد قبلنا. وأخذنا على عاتقنا تلك المهمة الثقيلة.. مهمة إخراج رواية جديدة كل أسبوع، كما كان الحال في جميع مسارح

موسكو في تلك الأيام. ولكن.. ماذا؟ إن المحترفين كان لهم من المران وطرق الصنعة ما يكفل لهم القيام أسبوعيا بمثل ذلك العمل المرهق.. فمن أين لنا يا ترى مثل هذا.. وكيف ننجز ما تعهدنا به وهو فوق إمكانياتنا؟ ولكن لم يكن ثمة إلا أن نرضى.. بل نرضخ..

ونحتمل هذا العبء الضخم لكي نضمن لجمعيتنا صالحها المادي.

ولم يكن بد من إعادة تمثيل رواياتنا القديمة أول الأمر.

وحدث في أحد التداريب على مسرحية بسمسكي: "الخارجون على القانون" أن دخلت علينا جليكبريا فيدوتوفا الزوجة السابقة لألكسندر فيدتوف، الذي كان قد تركنا منذ أيام قليلة. وكانت قد حذرتني من عامين من الضرر الذي سوف يحل بي من إنشاء الجمعية.. وجلست بالقرب من منضدة المدير ثم راحت تقول لي:

"لقد حذرتك من عامين لكنك لم تستمع لنصيحتي.. وتركتك ولم أتردد عليك منذ ذلك التاريخ.. ولكن ها أنذى أعود إليك اليوم لأعمل معك، بعد أن تركك الجميع. ابتدئ.. أيها الوالد الصغير، وليبارك الله فيك".. ورسمت بإشارة الصليب.. وما كادت تنتهي منها حتى بدأ التدريب.

ودبت الحياة فينا. إن طريقة فيدوتوفا تختلف كل الاختلاف عن طريقة زوجها الذي كان يتخيل صورة.. شكلا مجسما.. ثم يرسمها.. أما فيدوتوفا فكانت تستشعر انفعالا ثم تحاول أن تعيد خلقه.. والظاهر أن فيدوتوفا وفيدوتوف كانا يكملان بعضهما بعضا.

وأصبحت فيدوتوفا زعيمة الإدارة المسرحية في جماعتنا. لقد كانت تشرف على الروايات التي تعده وتكمل نواحي النقص فيها. ولم نكد ندخر مبلغا متواضعا حتى دعونا أهل الدربة وذي الخبرة من ممثلي المسرح الامبراطوري الصغير لمساعدة فيدوتوفا. وقد أخرجنا معهم عددا من المسرحيات لعرضها في حفلات نادي الصيد.

فماذا أفدنا من أولئك المديرين المحدثين يا ترى؟ إننا بينما نلاحظ أن فيدوتوف كان أستاذا عظيما في تنظيم الحركة المسرحية بخاصة، وفي الإخراج الرائع على وجه العموم، وبينما كانت فيدوتوفا تعيد خلق العاطفة وتبعث الحياة في الانفعال بعد أن تتخيله وتجعل منه صورة مجسمة، نرى أن هؤلاء المديرين المحدثين يرسمون الصورة، ويرسمونها من السطح أكثر مما يرسمونها من الأعماق. أضف إلى ذلك أننا، وفقا لاتفاقنا مع نادي الصيد، كنا مضطرين إلى تقديم رواية جديدة كل أسبوع، ومن ثمة فقد علمنا هؤلاء المديرون الطرق التجارية للعمل المسرحي السريع الذي لابد من إنجازه في لهفة وفي سرعة البرق، وطرق التمثيل المشفوف الذي أشرت إليه سابقا.. هذه الطرق التي لا تتغير أبدا منذ ظهورها على المسرح لأول مرة، والتي لا نصيب فيها للخلق والابتكار. فبواسطة هذه الطرق استطعنا تحقيق قدر كبير من الحنكة المسرحية الخاصة، وحل المشكلات الطارئة، وسعة الحيلة فيما يعترضنا من عقبات، ثم الثقة فيما نقوم به من أعمال، وبفضل المرانة الطويلة أصبحت أصواتنا أقوى، وأخذت تتجلى فينا عادة الكلام بصوت عام مسموع فضلا عما امتلأت به نفوسنا من الثقة، وقلوبنا من الجرأة. فكأنما أصبح من حقنا الظهور على المنصة في أية لحظة والبقاء هناك بحيث لا يشك المتفرج في أن هذ من الرواية ولم يحدث خطأ أو بطريق الصدفة.. بل كأنها أصبح من حقنا أن نتكلم وما على المتفرج إلا أن يسمع وقد ميزنا من الهواة الذين إذا ظهروا على المنصة بدا عليهم الشك فيما إذا كان أمامهم ما يعملونه فوقها، والذين ينظر إليهم المتفرج فلا يرى أن من واجبه الإصغاء إليهم. هذا وإن لم أنكر بالطبع أن الهواة يشتعلون حماسة بصورة مفاجئة كذلك. إلا أن هذا الاشتعال لا يلبث أن يخمد فجأة. ويقف الممثل بعد ذلك وكأنه ضيف طارئ استولت عليه الدهشة وأربكته الحيرة، بينما تنتهي ثقة المتفرج فيه، ولم يعد يوليه اهتماما.

وقد اعتبرنا ذلك نجاحا في ذلك الوقت، غير عالين أن ثمة نوعان من التمثيل يقوم على أساس غير أساس الحنكة السطحية في الممثل الذي ينظر إلى التمثيل

كصنعة من الصناعات.. أما ذلك الأساس فهو الفطنة الداخلية لروح الممثل الخلاقة، التي تستطيع بهذه الفطنة تحقيق أشهى الثمرات. ولست أدري على التحقيق هل كان ممكنا، بمساعدة فيدوتوف وفيدوتوفا، أن نخرج الكمية الضخمة من المسرحيات اللازمة لحفلات نادي الصيد الأسبوعية. وإني ليساورني الشك في أن أحدا من هذين المديرين الموهوبين كان يمكن أن يوافق على مباشرة مثل هذا العمل، وفضلا عن هذا، فقد كانت لهم مطالب هي فوق ما نستطيع تحقيقه لهما. ولم يكن لدينا من الاستعداد ما يتيح لنا فهم وتقدير فن ألكسندر فيدوتوف، مادة وبراعة وسعة حيلة. وكذلك المشكلات التي كانت تثيرها جليكبريا فيدوتوفا.. تلك الممثلة والمخرجة العظيمة التي حاولت أن تتولى قيادة عواطفنا الخلاقة.. لقد كانت مشكلات أكثر ارباكا وأشد تعقيدا. لقد كان فنها من تلك الفنون التي يجب أن تدرس بنظام وفي مراحل بسيطة.. أعني شيئا فشيئا.. مما لا يسعفنا فيما هو مطلوب منا من الإنتاج السريع لنادي الصيد.

أما مديرونا –أقصد مخرجونا– الجدد فقد كانوا من النوع المناسب لظروفنا كل المناسبة. لقد كان عملهم قاصرا على تعليمنا كيف نمثل الرواية، وقد أعجبنا هذا، لأنه ألقى في روعنا أننا نقوم بعمل عظيم ضخم، وإنتاج عظيم ضخم.

وسألزم الصمت فلا أذكر شيئا عن حفلاتنا الأسبوعية في النادي، تلك الحفلات التي لم تخلق في ذوقا، ولا دفعتني إلى الأمام –كممثل– في طريق الفن الصحيح، بل هي قد فعلت العكس تماما، إذا تدخلت تدخلا خطيرا في سبيل تطوري الفني الذي كنت أحسبني أسير فيه قدما. ولقد كنا نمثل فظائع المسرح التجاري ومعايبه ولكن بصورة أشد. وأنا أطلق الآن على جميع تمارييننا في ذلك الوقت: فبركات نادي الصيد!.. أو التمثيل المشفوف الذي كان نسخة واحدة بالكربون.. لقد كان يحدث كثير من السخف الرخيص في تلك الحفلات.. السخف الذي يجني على فن التمثيل ويقضي على شرف مهنته.. ولست أنكر أن من هذه الصور المشفوفة ما كان صورا حسنة، وأدوارا مشفوفة فارغة، وإن بدت

فيها لمحة من فننا القديم الزمن، والإهمال في علاج روحها الداخلة، أن تصبح صورا وأدوارا مشفوفة فارغة، وإن بدت فها لمحة من فننا القديم الذي عشناه يوما ما. وأنا وإن كنت لا أرحب بأمثال هذه الأدوار والصور المشفوفة مهما بلغ بعضها من الحسن أحيانا إلا أنني يجب أن أميزها من الأدوار والصور المشفوفة الرديئة، وألا أقيسها بها. وليس الممثلون وحدهم الذين ينكبون بهذه الصور المشفوفة يؤدونها أداء ميكانيكيا، بل جميع الناس يفعلون ذلك من حيث لا يشعرون.

ترى، ماذا عسى الإنسان أن يصنع إذا اضطر إلى أداء شيء يستحيل عليه أن يؤديه؟ إنه يجاهد ويكدح في عجز وإعياء.. وهو يلوي عضلات ساقيه مرة، ويضغط على أسنانه تارة أخرى، ثم يدفع بكتفيه إلى أعلى طورا، ويقبض قبضتيه مرة، ثم يضغط على حلقه ويحبس أنفاسه، دون حاجة أو داع، مرة أخرى، وبالاختصار، إنه يحاول بأية وسيلة أن يبحث عن (تعب سره!) ليوهم نفسه بأنه يصنع المستحيل الذي طلب إليه أن يصنعه.

وهذا بالضبط هو ما يحدث للممثل. فهو يجبر على البكاء حينما لا يريد البكاء، وعلى الضحك حينما يكون حزينا سادرا كأسف البال. وأن يبدي الشكوك والضيق في أحسن أوقات صفوه، وأن يستشعر، ويخلق الأحاسيس التي لم يخلق لاستشعارها والإحساس بها. ومن ثمة يعمد إلى جميع ألوان التوفيقات التي يحاول أن يوفق بها بين كل حالين متضادين من هذه الأحوال لكي ينقذ نفسه من أن تبتلعه الرمال الخائنة. لكنه يظل صيدا لهذه الرمال، ولا يمكنه أن ينتهي من شيء إلا بالجهد الجاهد، والتمسك بتقاليد التمثيل البالية التي يحاول أن يخدع بها نفسه ويخدع بها الجمهور، متصورا أنه إنما يصنع ما أوصت به القوانين الخلاقة التي زعموا أنها قوانين الطبيعة الفنية. ففي هذه الحقبة تمت في —وا أسفاه— تلك الصورة الرديئة المشفوفة من صور الفن الزائف نموا ضخما، وبمقدار كبير مزعج. والضرر الذي جلبته علينا تلك الحفلات —حفلات نادي الصيد— ضرر بالغ.. وغنى عن البيان، ولا حاجة بك إلى شرحه.

إنما أريد هنا أن أبرز حقيقة واحدة.. حقيقة لها أهميتها بالنسبة إلينا نحن طوائف الممثلين، وبالنسبة إلى الفن.. الفن الروسي فقد حضرت إلى موسكو في تلك الآونة ابنة قوميسار جفسكي.. فيراقوميسار جفسكايا.. التي أصبحت يوما ما ممثلة مشهورة ذائعة الصيت، تعرفها أمريكا كلها لظهورها في مسارح نيويورك. وقد اضطرت فيرا، بسبب نكبة حلت بعائلتها، إلى الرجوع إلى والدها لتعيش في كنفه، وكان في ذلك الوقت لا يزال يرأس فرقته –فرقة الأوبرا– في جمعيتنا، وكانت الفرقة مقصورة على عدد قليل من تلاميذه. وكان قوميسار جفسكي يعيش في شقة في مباني الجمعية، وتعيش معه ابنته فيها. وقد خصص لها جانب من هذه الشقة أثثناه لها ببعض أثاث المسرح وأدواته. وكانت تعتزل الناس جميعا ثم تخلو إلى نفسها، أو قل.. تخلو إلى قيثارها، ثم لا تنفك (تدندن!) ببعض أغاني الغجر الحزينة التي تدور حول الحب الضائع، وما يضطرب به قلب المرأة من مرارة ما غدر الزمان بها، وما تنوء به نفسها من آلام.

وقد طلبنا إليها أن تساعدنا مرة في أزمة من أزمات حياتنا المسرحية، إذ رجوناها إن تحل محل ممثلة فاجأها المرض فأقعدها عن العمل. وقد مثلت معها حينذاك مسرحية رشيقة من فصل واحد اسمها: "خطابات مشتعلة" فكانت المرة الأولى التي ظهرت فيها كوكب المستقبل على المسرح. ولم تكن المرة الأولى فحسب، بل كانت من أنجح الحفلات التي مثلت فيها فيرا.

ولم يكد الموسم ينتصف، بل لم يكد يبلغ أقوى مرحلة فيه، حتى حلت بنا كارثة.. بل قاصمة للظهر! لقد اشتعلت النيران في مباني نادي الصيد!

واضطرت إلى التوقف بالطبع حتى يفرغوا من المباني الجديدة، التي كانت أفخم من المباني المحترقة وأبهى.. وأسنى!

وهكذا ظللنا بلا عمل يدر علينا شيئا من الربح، واضطررنا إلى الانفاق على أنفسنا بما تدره علينا حفلاتنا المسرحية الخاصة.

الفصل العشرون

تجربتي الأولى في الإخراج

وذلك في مسرحية ثمار المعرفة لتولستوي.. الصدق أيها المخرجون.. الصدق.. متى استيقظت العاطلة ودبت الحياة في الدور.. الناحية الإدارية تهم المخرج كالناحية الفنية تماما.. سياسة الممثلين أثناء التداريب.. إذا أحب الممثل فليبعد بحبه عن المسرح وإلا أتلف كل شيء.. ليكن رسم الحركة بسيطا ما أمكن حتى لا يربك الممثلين.. المؤلف يحول قصة دستوفسكي: قرية ستيبانتشكوفو وأهلها إلى مسرحية ويتولى إخراجها.. أسعد لحظات الممثل أن يشعر أنه الشخصية نفسها التي يمثلها.. رواية المؤدب بقلم دياتشنكو، وسوء اختيارها ونجاح المؤلف في دوره بها وفرحه بذلك بالرغم من تفاهة الرواية..

كان من حسن حظنا أن حصلنا على مسرحية: "ثمار المعرفة" بقلم الكاتب الكبير ليو تولستوي. وهي رواية تفيض دعابة كتبها الأديب الكبير لتمثل في حفلة خاصة وقد أخرجت في مدينة باسنايا بوليانا. ولم يكن أحد يظن أن من السهل الحصول على إذن بتمثيل هذه الرواية في الحفلات العامة التي تغشاها الجماهير من جميع الطبقات، إلا أننا حصلنا من رواية جديدة في كل أسبوع فقد كنا نستثنى من هذه العجلة الرقيب على هذا الإذن على أن نقدم الرواية في حفلة شبه خاصة لا يعلم عنها. على أن اسم تولستوى كان من الأسماء الشعبية الواسعة الانتشار وكان هذا كافيا لكي يكون إعلانا صامتا عن الرواية التي صمدت في وجه تلك الصعوبة.

وقد وضع عبء إخراج "ثمار المعرفة" على عاتقي فكانت أولى تجاربي في الإخراج في دنيا المسرحيات. وكانت الرواية مفعمة بالمصاعب التي تعترض سبيل المخرج.. فمن ذلك كثرة عدد الشخصيات، والتعقيد الشديد في حركتها

المسرحية. وكان لابد لمخرج الرواية من الإلمام الواسع والتجربة الطويلة بفن الإخراج لكي يضفي على كل مجموعة من مجاميع ممثليه التي لا تلبث أن تتغير بسرعة ظلا من البهاء والمنظر الذي يسر العين ويشرح الصدر ويجعلها مجاميع منظمة مثالية التنسيق. أما أنا.. فقد شرعت في عملي بمنتهى البساطة. لقد كان من الضروري إخراج الرواية لتقديمها في حفلة، فأخرجتها بأقصى ما في من جهد وأحسن ما ثقفته حتى هذا العهد من فنون المسرح. وكنت أبرز ما تتصوره مخيلتي وأريه للممثلين الذين كانوا يقلدونني. وكان الحياة تدب في الرواية في تلك الأجزاء التي استطعت أن أحسها إحساسا صحيحا صادقا. أما الأجزاء التي لم تكن تتجلى فيها إلا تلك المهارة الشكلية الظاهرية فكانت تتسم بالبرود والخمود. وكانت السجية الصالحة الوحيدة التي تتجلى في عملي هذا في ذلك الوقت هي ما آمن الناس به من أنني حاولت أن أكون مخلصا في غير دجل وصادقا في غير زيف. لقد كنت أنشد الصدق والحق. وأصبح الزيف، ولا سيما وسائل الزيف التجاري الرخيص الكاذب، شيئا لا تطيقه نفسي، ولا تحتمله سليقتي الفنية، ولا سيما بعد كل الذي مر منه على رأسي في المحن الفنية السالفة لقد بدأت أمقت كل مفتعل يبدو على المنصة بطريقة مسرحية لا شأن لها بالحياة. ورأيتني أرغب، أشد ما أرغب، في الحياة الحية الجياشة الحقيقية الصادقة أضعها على المنصة وضعا. ويراها الناس رأي العين. إن العين ترى من منضدة المخرج في الصالة الزيف واضحا مجسما حتى يكاد يطرفها ويكون فيها قذى. وكنت أنا أدرك ذلك في الحال. وقد ساعدني في ذلك على إعطاء حركة مسرحية صحيحة صادقة حقيقية تروق الأعين، دفعتني دفعا نحو الحق والصدق. نحو الواقع الذي أيقظ العاطفة. وما دامت العاطفة قد استيقظت فقد دبت الحياة والحرارة في الدور. وحتى إذا لم يكن هذا الطريق من الخارج إلى الداخل هو أصح الطرق وأحسنها إلا أنه مع ذاك لا بأس به ويمكن أن يأتي بنتيجة مرجوة. زد على ذلك ان المصادفة قد أسعفتني في إخراج هذه الرواية، إذ كان توزيع الأدوار على الممثلين توزيعا بديعا حسنا، حتى

كأنما خلق كل ممثل للدور الذي كان يقوم به، وكانوا كأنما هم أشخاص الموضوع الحقيقيين.. الذي كان يشتمل على أشخاص أرستقراطيين وخدم وفلاحين، وقد قام بتمثيل الأدوار الأرستقراطية أشخاص من الطبقة الأرستقراطية بالفعل، وكان هؤلاء أندر من الكبريت الأحمر، كما يقولون، في الوسط المسرحي في ذلك العهد. كما أسندت أدوار الخدم إلى ممثلين ممن تقرب أحوالهم أن تكون كأحوال الرعاع والغوغاء.. أما أدوار الفلاحين فقد كان ممن أخذوا دورا منها الممثل فلاديمير لوباتين شقيق الفيلسوف الروسي المشهور ليو لوشاتين. وكان فلاديمير من الممثلين الهواة، واستطاع بحسن تمثيله أن يبهر تولتستوى حينما مثل بالفعل دور أحد الفلاحين في مشهد (فلاحي!) في منزل تولستوى نفسه! مما حدا بتولستوى إلى أن يغير دور هذا الفلاح الصغير فكتبه من جديد وجعله أضعاف حجمه الأصلي.

لقد حفلت تلك الرواية بعدد كبير من الأدوار الناجحة التي قام بتمثيلها من ممثلينا الأحياء من ممثلي "مسرح الفن بموسكو" وأشخاص غيرهم ممن أصبحوا فيما بعد من أصحاب الأسماء اللامعة في عالم المسرح، ومن هؤلاء ساماروفا وليلينا ولظهسكي وآرتيم، وسانين، المدير المسرحي الطائرة الذكر اليوم كمخرج في الطليعة للأوبرا في باريس ولندن ومدريد.

وقد علمتني هذه الرواية أيضا الناحية الإدارية من عمل المخرج. فليس من السهل السيطرة على فرقة من الممثلين حينما يكونون مجهدين منهوكي الأعصاب إذا عرفنا أن الجهاز العضوي للممثل جهاز هوائي متقلب غريب الأطوار.. ولابد للمخرج أن يتعلم كيف يسوس الممثل في فترة التداريب. ولابد للإنسان إذا أصبح مخرجا من أن يتم له سلطان المخرج المطلق الذي لم يكن قد تم لي في ذلك الوقت. وقد تغلبت على ذلك كله بحماسيتي الجارفة التي لم تكن تقيم وزنا للمتاعب، وقدرتي على العمل المتواصل، ثم بما فرضته على نفسي من الالتزامات الصارمة قبل كل شيء. لقد كنت أنا نفسي أول شخص وقعت عليه غرامة أو جزاء، وقد نفذت هذا بأعظم مظاهر الجد حتى لا يظن أحد أنني إنما أتباهى. وكنت أوقع

أشد العقاب وأعنفه بمن يتأخر عن الميعاد المحدد للتداريب، ومن لا يحفظ دوره حفظا جيدا، ومن يثرثر في أثناء العمل، ومن يخرج من قاعة التدريب أثناء التداريب دون أن يستأذن، وحرمت على الممثلين، وعلى الممثلات بخاصة، حضور التداريب بثياب خارجة، شديدة البهرج، ما دام ذلك لا لزوم له خلال التدريب، بل حرمت على الممثلات لبعض القبعات الكبيرة الحجم، ثم غلوت فحرمت عليهن الحضور بالقبعات، كما منعت الجميع من المزاح وما إلى المزاح من عبث وغزل ومداعبة. وكنت أقول لهم:

"انهلوا ما شئتم من جد الحب الجارف، لأنه يتسامى بكم ويطهركم.. انتحروا إذا أحببتم برصاص المسدسات من أجل النساء.. أو انتحروا في سبيلهن في عباب الفولجا.. موتوا.. أما جو المداعبة والغزل المائع فلا حاجة بكم إليه.. لأنه يهوى بكم إلى الحضيض، ويفضى بكم إلى ما يذهب بإنساليتكم".

وكانت هذه هي النصيحة الطهرية التي اتمسك بأهدابها في ذلك الزمان.

وكانت قلة مواردنا.. وبالأحرى فقرنا.. لا يسمح لنا حتى بأن نحلم بالمناظر الفخمة. ومع هذا فإن المناظر الحسنة هي التي تنتشل الهواة من مهاوي الهلاك. وكم من أخطاء لا يستطيع الممثل الخلاص منها يسترها عليه الفنان بألوانه ورسومه.. الفنان الذي يسهل عليه أن يضفى على الحفلة كلها من ظلال عبقريته ووحى فنه. وكم من ممثل أو مخرج ممن جردتهم الطبيعة من المواهب يضطرون إلى إخفاء أنفسهم بالرغم منهم خلف المناظر والملابس، وفي فيض من شعاعات الأضواء الملونة فوق المنصة، وفي عالم المذهب التأثري أو المذهب التكعبيي أو المذهب المستقبلي.. وغير هذا وذاك من المذاهب الأخرى التي تخيف المتفرج غير المجرب والمتفرج البورجوازي الساذج.. وهم يفلحون في هذا التخفي ذلك كله، ولا يذهب مجهودهم في التخفي سدى. أما إذا كانت المناظر المسرحية رديئة فيحدث عكس ذلك بالضبط، إذ يبدو الممثل أو المخرج على حقيقته، إن خيرا

فخير، وإن شراء فشر.. لأن المنظر الردئ لا يمكن أن يخفي من واقع الممثل أو المخرج شيئا.. وهو في الغالب الأعم يفضحهما. على أن المسرحية يجب أن تمثل وأن تدار تمثيلا حسنا وإدارة حسنة لكي يبدو منها كل ما هو جميل وثمين، ولإظهار المادة التي تتكون منها، ولتفسير تلك المادة الداخلية بواسطة الصور والأفعال والمواقف النموذجية المطابقة للأصل. وكان هذا مما عاد بالفائدة على الممثل المبتدئ، كما عاد بالفائدة على أنا كذلك بوصفي مخرجا مبتدئا بدايته الأولى. لقد حاولنا بكل أمانة وإخلاص تفسير ما قصد إليه المؤلف تفسيرا جميلا شائقا، ولم نستطع بالطبع أن نخوض إلى أغوار الرواية بالدرجة الكافية، بل لعلنا كنا ننزلق بمحاذاة سطح العقدة، وبمحاذاة اللون المحلي، إلا أننا حققنا للرواية إدارة حسنة، وكان هذا هو أقصى ما يمكن مطالبتنا به في هذا الوقت.

ولست أنكر أن ما قمنا به كان يشتمل على أخطاء كثيرة بالرغم مما ذكرت، إذ أن أصعب ما يمكن أن يحققه المخرج فوق خشبة المسرح هو البساطة والإخلاص في مطابقة الأصل، في حين أن أيسر ما يمكنه عمله هو المبالغة والتهويل. وقد كنا نرتد من حين إلى آخر إلى طريق التقاليد المصطلح عليها حين نقول بإخلاص إنه لم يكن في وسعنا حينذاك أن نصنع خيرا مما فعلنا، دون أن نلجأ إلى تبرير ما صنعناه بالجمل الطنانة والنظريات الرنانة.

لقد استطعنا أن نجعل الحياة تدب في عملنا في ذلك الوقت دون أن ننتخل كل ذلك الذي أمكننا الوصول إليه واستشعاره في الرواية وفي الأدوار وفي رسم الحركة وفي المناظر وفي الملابس وفي أنفسنا وفي شركائنا وفي الأثاث وفي الحوادث التي كانت تفاجئنا من تلقاء نفسها. إننا لم نكن نملك خطة مضبوطة داخلية من خطط الخلق والابتكار، لم يكن لنا رائد إلا البديهة الناشئة الصغيرة الحارة التي تفيض ودا وعطفا وجاذبية.. وقد كانت روايتنا تبدو خامدة هامدة في أجزائها التي لم تكن عامرة بالقدر الكافي من تلك البديهة الحارة الفياضة بالود والجاذبية، ولم نكن نستطيع عمل شيء على الإطلاق بعاطفتنا، بل لم نكن نملك

حتى هذه الطريقة العامة المشتركة من طرق الصنعة التي يعالج بها الممثلون التجاريون عواطفهم.. تلك الصنعة التي تستنسخ التجربة استنساخا خشنا بدائيا، وتنتهي بتخلجات وإجهاد جسماني يضطر الممثل إلى تصعيد الدم في وجهه، وإصابته بالإعياء الشديد. وذهاب صوته. وكنا نسرع في إلغاء الأجزاء التي كان يستعصى علينا أن نحس بها من تلقاء نفسها كأنما يريد أن نمر بها بأقصى ما يمكننا من السرعة. لقد طالما مزقت كثيرا من الانفعالات تمزيقا في تداريبنا أيام الهواية. والآن كنت أرجو أن أصنع أي شيء إلا هذا.

فهذه إذن هي الأسس والطريق التي رسمتها لأول عمل مسرحي توليت إخراجه.

ولقد نجحت الحفلة نجاحا ضخما لا نظير له، واستمر عرض الرواية حتى أواخر الربيع، وبهذا جاءت بإيراد كبير كان لنا مسعفا في أزمتنا المالية، وأقال عثارنا من الصعوبات التي كنا نعانيها.

وأنا لا أعتبر نجاح هذه الرواية إلا نجاحا جاء عرضا وبطريق الصدفة الخالصة. وينحصر السر في نجاحها في أنني لم أكتشف الجادة، أو الطريق الواسعة الواضحة التي تؤدي بي إلى روح الفنان، بل في اكتشافي لطريق صغير جانبي.. شعب يضيق كقير التعاريج.. وبالأحرى.. حارة صغيرة ضيقة. .لكنها كانت حارة صالحة للسير من الخارج إلى الداخل.. من الجسم إلى الروح.. من الشيء المادي الجسم إلى الافتنان والخلق الداخلي.. من الصورة المتخيلة إلى مادتها المحققة.

لقد تعلمت من الأمثلة التي تلقنتها عن أستاذي فيدوتوف كيف أجعل رسم حركتي رسما بسيطا تختبئ فيه البذرة الداخلية للرواية التي أخرجها. لقد كنت أرى الممثلين ماذا يجب عليهم أن يصنعوا، وذلك لأنه كان يجب أن أريهم ذلك لكي يتم الإخراج.. ولأنه كان من العسير ألا أريهم، ولأنني لم أكن أعلم كيف أقوم بعمل المخرج بطريقة غير تلك الطريقة. ولقد تم نجاح الرواية لأنني أحسست الحركة

المسرحية.. لأن الميزانسين شيئا طبيعيا شعوريا.. ولم يكن سمجا ولا نمثا متكلفا. وكان الجديد في هذا الإخراج أن شيئا مما كان يبدو رديئا شاذا في طرق الإخراج القديمة لم يكن يسمح به.

إن في وسع الإنسان أن يقول إن النار التي أتت على نادي الصيد قد صنعت الشيء الكثير لكي تجعله يبدو أبدع شكلا مما كان. وقد وجدت جمعية الفنون والآداب مكانا لائقا بها أبدع من مكانها السابق. وكانت الحفلات لا تزال تجرى أسبوعيا بعد تداريب عدة. وبالرغم من أننا كنا نقدم رواية جديدة كل أسبوع، فقد كنا نستثنى من هذه العجلة رواية واحدة أتولى إخراجها بنفسي في عام بأكمله دون أن أعرضها لشيء من عوامل هذه السرعة، ولكي تتصل بأرواحنا فتعمر بالفن الصحيح. وكان إخراج هذه الروايات التي تعرض عملنا الفني وليس مجرد صنعتنا التمثيلية يتم في مسرح آخر، وكان الإيراد الذي يأتينا من حفلاتها يستعمل في إخراج روايات جديدة وفي عمل بحوث فنية جديدة أيضا.

ولم يكد يبدأ الموسم الجديد حتى استأجر نادي الصيد المنزل المعدل الذي كان مجلس مدينة موسكو قد اجتمع فيه. وبافتتاح هذا المنزل جددنا قائمة حفلاتنا للنادي.

واخترنا قصة دستوثفسكي: "قرية ستيبيانتشيكوفو وسكانها" التي حولتها أنا إلى مسرحية لكي نخرجها إخراجنا الفني السنوي المستقل عما نقدمه لنادي الصيد. وكانت شخصيات هذه المسرحية تبدو كأنما رسمت خصيصا للعرض على خشبة المسرح، قبل أن توضع للقراءة. وقد أخبرتني أرملة دستوثفسكي أن زوجها كان قد شرع يكتب موضوع هذه القصة للمسرح بالفعل قبل أن ينصرف عن ذلك إلى كتابته قصة، والذي جعله يغير رأيه هو ما توقعه من احتمال إثارة المتاعب الكثيرة إذا رفض الرقيب الإذن بتمثيل المسرحية، وهي المتاعب التي كان دستوثفسكي يتوقع أن ينزل به أكبر نصيب منها، إذ كان البوليس السري لا ينفك

يتعقبه ويعد عليه خطواته، ولأنه كان في حاجة قصوى إلى المال فقد اضطر إلى تغيير شكل مسرحيته وجعلها قصة ليستطيع بيعها. وقد رفضت الرقابة إصدار الإذن بتمثيل مسرحيتي للقصة. ومن ثمة فقد أصخت إلى ما نصحني به ذوو التجربة فغيرت أسماء شخصيات الرواية، بل غيرت اسم المؤلف أيضا، ووضعت اسمي مكان اسم دستوثفسكي، ثم أرسلت الرواية إلى الرقابة فأجازت عرضها دون أي تغيير يذكر في النص، اللهم إلا شطب كلمات: الله.. الأم المقدسة.. المسيح.. حيثما وجدت. ولم نثبت اسم المؤلف بالطبع في الإعلانات الحائطية التي طبعناها.. وإن لم يكن اسمه يخفى على أحد.

ومسرحية "قرية ستيباتشيكوفو" تختلف اختلافا جوهريا من أي شيء خطته يراعة دستوثفسكي، فليس فيها أي أثر لطلب العون من الله والتماس بركاته، وبالرغم من هذا فعبقرية دستوثفسكي النافذة اللاذعة تتجلى في كل فقرة من فقراتها التي تفثتها يراعته البارعة.. إنها رسالة مسمومة موجهة إلى (عابري السبيل!) من كتاب ذلك العهد، وهي على المسرح مأساة تفتت الأكباد، تنتهي بملهاة لا تجلب للنفس الرضا، كل الرضا! وإليك خلاصتها:

"الكولونيل روستانوف –عم القصاص المعروف– والفتاة نستيا، مربية أطفاله، يحب كل منهما الآخر حبا شديدا. ولكي تظل نستيا بالقرب من روستانوف يريد هذا أن يزوجها من ابن أخيه الذي يستدعيه روستانوف إلى القرية من أجل هذا الغرض يقيم هذا الرجل فوما أوبسكين في بيت عمه روستانوف كما يقيم العنكبوت في مصيدته وهو يتظاهر بأن حرفته، أي كتابة القصص، تضطره إلى طول المكث في المنزل بحيث لا يبرحه إلا نادرا لرياضة أو نحوها، والحقيقة أنه رجل جاهل دعي كل بضاعته ألفاظ مبرقشة وجمل منمقة من حشو الكلام الغث الذي لا قيمة له. والعجيب أن والدة روسنانوف وتلك الحاشية الغريبة من صويحباتها أشباه المجانين كن ينظرن إلى هذا الرجل فوما نظرتهن إلى قديس. واستعان فوما بنظرة هؤلاء المعتوهات إلى شخصه الكريم تلك النظرة القديسية، كما استعان بمظاهر

علمه وتأدبه الزائفة الكاذبة فراح يستنزف ثروة روستانوف ويرهبه ويتلاعب به كما يتلاعب القط العاتي بالفأر الضعيف المسكين. ومع هذا فإن ما يبديه روستانوف من أمارات الشفقة التي لا مثيل لها، وتصديقه لكل ما يقول فوما تصديقا أعمى، وسذاجة قلبه التي لا تدانيها سذاجة قلوب الأطفال، وبساطة عقله التي تشبه بساطة القديسين والأولياء، وروحه الفدائية، وما يبدو فيه من أناقة ورشاقة وظرف مع ذاك.. كل هذا يرغم المتفرج على الاستغراق في الضحك من جهة، ثم يثير سخطه وانذهاله من جهة أخرى، كما يحرك فيه عوامل المحبة والإعجاب.. ثم لا يملك أخيرا إلا أن يغشى نفسه، ويفقد صبره ويتملكه اليأس من إمكان إصلاح هذه الحال.. حال هذا المخلوق روستانوف.. روستانوف الأبله الساذج المخبول! ويحاول فوما، لأغراض مادية صرفة، أن يزوج روستانوف من امرأة بلهاء طاعنة في السن لكنها غنية كثيرة المال. ولكن يحدث، لحسن حظ روستانوف، أن يختطف شخص يدعى أوبنوسكين هذه المرأة ويهرب معها، بالرغم مما أحسن إليه روستانوف، وأنه كان يؤويه في منزل ويقوم بالنفقة عليه. ثم يفاجئ فوما صاحبنا روستانوف وهما يتبادلان القبل في الحديقة. وعند هذا تكون المسرحية في ذروتها.. فها هو ذا فوما يعلن أن هذا هو يوم زواجه، وها هي ذي الأسرة جميعا تحضر لتشهد الزفاف وقد حمل أفرادها الورود والرياحين، ومختلف الهدايا للأديب العالم الجهبذ! وهنا.. يلقى فوما خطبة يشدد فيها النكير على فجور روستانوف، ذلك العيهور (!) الذي يقول فوما أنه مضطر إلى مفارقته، بعد أن ينفض من نعليه تراب كرمه الحاتمي! كما يشدد النكير على نستيا ويشهر بها، ويكثير فيها الغمز واللمز. ويحتمل روستانوف هذا كله إلا الإساءة إلى المرأة التي يحبها.. وها هو ذا يتحول فجأة من الحمل الذي كنا نراه إلى السبع الذي ينقض على فوما فيقذف به خارج داره، بينما تهب عاصفة خارج تلك الدار. غير أن ثورة روستانوف لا تستمر طويلا.. إذ نراه ينطلق لينقذ فوما بنفسه من العاصفة العاتية.. ولا يكاد فوما يعود حتى نراه يبارك زواج روستانوف من نستيا.. لا لشيء، إلا لكي يستعيد محبة عمه

له، ولكي يستعيد سابق نفوذه في هذه الدار.. وتنتهي الرواية بانحناءات لا نهاية لها يقوم بها المجنونون والمعتوهون والمجنونات والمعتوهات من رجال هذه الأسرة ونسائها للسيد القديس فوما أوبسكين، أديب عصره وقطب زمانه!

إن في الأدوار الكثيرة التي قام الممثل بتمثيلها طوال حياته أدوارا يبدو له أنها لا تفتأ تخلق نفسها على الدوام في أغوار شعوره، فلا يمكن أن ينساها لمدة طويلة، وليس على الإنسان إلا أن يمس الدور مسا خفيفا حتى تنبعث فيه الحياة انبعاثا تلقائيا، ودون أن يقاسي الممثل شيئا من عناء الخلق وعذاب الابتكار، ودون أن يتطلب ذلك منه شيئا من وسائل الصنعة وطرق التمثيل المصطلح عليها. والحياة نفسها هي التي تولت خلق هذا الدور في صميمه وفي لحظته المناسبة، الحياة.. والطبيعة. إنك إذا عشت الدور الذي خلق في أغوار نفسك هذه العيشة العضوية لم يهمك أن تفكر في هذا السؤال المعتاد الذي يوجه إلى الممثلين عادة وهو: "كيف يمكنك تفسير دستوسفسكي.. أعني كيف يمكنك تفسير تمثيليته ودورك في هذه التمثيلية؟"

ولو أن هذا السؤال وجه إلي لأجبت إجابة بريئة لا التواء فيها:

"لا يمكن مطلقا تفسير شيء من ذلك. فالدور والمسرحية، دستوثفسكي.. كل واحد من هؤلاء هو ما هو. ولا يمكن أبدا أن يكون أحدها شيئا غير ما هو. وهل يمكن تحليل مثل هذا الدور وتقسيمه إلى عناصره التي يتكون منها؟ كلا فهذا يكون من الصعوبة، بل الاستحالة، كما لو أنك تحلل روحك نفسها!".

إنني كنت أومن بكل شيء في ذلك الدور، وعلى هذا، فقد كانت وجهة نظري فيه هي وجهة نظر روستانوف نفسه. لقد قيل لي أنه كان ساذجا، وأنه لم يكن على قسط كبير من الذكاء أو المهارة.. وأنه يثير جعجعة كبيرة على لا شيء.. لكنني لم أوافق على ما قالوا. لقد كنت أعتقد أن كل ما كان يثيره كان شيئا مهما من ناحية النبل الإنساني المحض. وقالوا لي أنه كان بريئا براءة روح الفتاة العذراء. لكنني لم

أكن أرى ذلك ولا أذهب معهم إليه. بل كنت أرى عكس ذلك تماما.. فعندما لعبت الدور أحسست بشعور الخجل من أنني، وأنا هذا الرجل الكبير، أحببت هذه الفتاة الصغيرة. فهل كنا نستوي في كل شيء.؟ ولقد قيل لي إن فوما رجل وغد.. سافل.. ولكن إذا كنت أهمه حقيقة، ويعنيه أمري حتى ليقضي الليالي الطوال في الصلاة من أجلي، وحتى ليعلمني من أجل صالحي أنا، لا من أجل شيء آخر.. إذن فهذا يظهره في نظري رجلا فدائيا مؤثرا على نفسه. ثم هل كنت أستطيع أن أسير وحدي دون أن أستعين بفوما؟ هل كنت أستطيع معالجة شئون هذا العد من عجائز السيدات اللائي جعلن داري أشبه بمستشفى للمجاذيب؟ كلا.. وإلا، فإنه كان في وسعهن القضاء علي. ويقولون إن نستيا حينما أهينت استيقظ الأسد في إهاب روستانوف.. أما أنا.. فقد نظرت إلى هذا الأمر نظرة أبسط من هذا وأيسر بكثير. فقد صنع روستانوف ما كان يصنعه أي إنسان عاشق أهين حبيبه بمرأى منه.. وعلى هذا فلم أكن أرى أن ثمة طريقا للدخول في حياة الرواية غير الطريق الذي اختاره روستانوف نفسه. وطالما كنت داخل إطار الرواية فإني أعيش الحياة التي كان يعيشها روستانوف، وأفكر أفكاره.. ولا أسمح لنفسي أبدا أن أكون قسطنطين ستانفسلافسكي وأنا أمثل روستانوف. إنني في هذا الدور أصبحت رجلا آخر غير ستانسلافسكي.. لقد أصبحت روستانوف. فهل تفهم تلك العبارة التي هي بمثابة السحر للممثل؟ أن تكون شخصا آخر غير شخصك الأصلي؟

لقد قال جوجول ما يأتي:

"إن في وسع أي شخص محاكاة أية صورة.. ولكن الشخص ذا الموهبة الحقيقية هو الذي يستطيع أن يصبح صورة.".

فإذا كان هذا صحيحا، كنت بلا شك ذا موهبة، لأنني في هذا الدور (وإن يكن هو الدور الوحيد تقريبا) قد أصبحت روستانوف.. بينما كنت في جميع أدوار الأخرى إنما أستنتسخ وأحاكي الصور التي لابد من محاكاتها، بل كنت في بعض

الأحيان أستنسخ صورتي أنا وأقلدها.

يا لها من سعادة أن يستشعر الممثل ولو مرة واحدة في حياته ما يجب أن يستشعره الممثل الصادق وما يجب أن يصنعه فوق المسرح! تصور أنك قد رأيت الفردوس مرة، وأنها موجودة حقيقة، وأنك قد أحسست السعادة التي تفعم أرواح أولئك الذين يقيمون فيها. فهل يمكنك بعد أن رأيت ذلك رأي العين ألا ترغب في محاولة الوصول إليها بالإيمان والأمل؟ الوصول إلى فردوس الفن! أن تتملأ العين منها، وتستشعر الروح نعماءها! أيستطيع الإنسان أن يطمئن إلى شيء آخر فوق المسرح، وتستريح إليه نفسه بعد أن يمر بتجربة كهذه التجربة؟!

لقد عبرت بي لحظة سعيدة في حياتي الفنية! لقد تسلمت بيدي هبة حقيقية من يد أبوللو! فهل وجدت وسائل صناعية تدخل بها دخولا شعوريا فردوس الفن! إن الوسائل الصناعية حينما تصل إلى إمكان تحقيق هذه الأمنية فمن المؤكد أن حنكتنا المسرحية سوف تصبح فنا صادقا حقيقيا. ولكن أين وأني ينبغي للإنسان أن يبحث عن تلك السبل الموصلة إلى مصادر الإلهام الخفية؟ إن هذا هو السؤال الذي يجب أن تكون الإجابة عليه المشكلة الأساسية التي تشغل بال كل ممثل صادق جدير بهذا الاسم طول حياته.

إنني لا أعرف كيف لعبت هذا الدور، ولن أتكفل بمدح نفسي أو نقدها فيه. لقد كنت سعيدا ويفعم قلبي الاغتباط بالفن الصحيح، ولم يؤلمني بالمرة أن الرواية لم تنجح من الوجهة المالية. إن عددا قليلا من الناس هم الذين قدروا عمل دستوثفسكي فوق المسرح وقدروا وصفنا له فيه.

ويسعدني أن يكون من بين الذين قدروا عملنا وراقهم هذا العمل الكاتب والناقد المشهور جريجورفتش أحد أصدقاء دستوثفسكي وترجنيف. وهو الكاتب الذي كان يشبه ترجنيف وجها وجسما. لقد أسرع إلينا جريجوروفتش بعد انتهاء الحفلة ليقول لنا وقد فاض وجهه بشرا:

"إن المسرح، بعد رواية المفتش العام، لم ير مثل روايتكم هذه في صورها الناصعة المختلفة الألوان".

وقد برهن بهذا على أن عبقرية دستوثفسكي قد عادت فملكت عليه إعجابه مرة أخرى، وأنها قد رجعت به إلى ذكرياته القديمة فأخذ يحياها من جديد، تلك الذكريات التي راح يشاركنا التذاذها والتمتع بها فيما رددته تلك الرواية الآن. وقد حدثنا جريجوروفتش عن الخصومة بين دستوثفسكي وترجنيف، وعن لحظات النشوة الروحية الرهيبة في حياة دستوثفسكي التي فتحت أبواب الجحيم الفائز الذي كان يغلي بالحمم في أعماق نفسه. لكن هذه ذكريات كانت ذات صبغة شخصية خاصة، وكان يحدثنا عنها حديث الذي ائتمننا عليها حتى لا أرى أن من حقي إفشاءها والتحدث بها للجماهير إذا كان جريجوروفتش لم ير داعيا إلى شيء من ذلك.

ولقد كان جريجوروفتش، ومثله في ذلك مثل ترجنيف، رجلا نبيلا بكل معاني النبل في مظهره وفي سلوكه وفي أذواقه وفي جميع عاداته. وكان مثل ترجنيف يجب أن يصور الفلاحين ويردد أحوالهم في كتاباته لشدة معرفته بهم وإلمامه بشئونهم. ولم يكن عبثا ما قاله تولستوى من أن جريجوروفتش كان أول أديب أعطانا صورة صادقة عن الفلاح الروسي.

ثم ظهرنا في رواية "المؤدب" وهي ملهاة بقلم دياتشنكو. ولست أدري كيف السبيل إلى التحدث عن سوء اختيارنا لهذه الرواية التافهة التي لا قيمة لها. وليسمح لي القارئ أن أعترف بأنني كنت في ذلك الوقت مشغوفا شغفا شديدا بالمسرح الفرنسي، ولا سيما بالكوميدي فرانسيز، وأنني كنت لا أنفك أحلم بتمثيل أحد الأدوار باللغة الفرنسية..

ولكن أي لي بأن أفعل ذلك وأين؟ لقد كان دور "المؤدب" مكتوبا بطريقة تجمع بين عبارات روسية وعبارات فرنسية. وحتى قبل أن يقع اختيارنا على هذه

الرواية كنت قد أدخلت نغمة فرنسية إلى حد ما على روسيتي التي أتكلم بها فوق المسرح، وكانت فرنسيتي مع ذاك تتفاوت في نطقها صحة وخطأ. وقد أضفى ذلك كله سمة معينة على الصورة التي تخيلتها "للمؤدب". وأشاع هذا الحرارة في نفسي منذ التدريب الأول، وفضلا عن هذا فقد كان لدي ملابس ومتاع موروث يناسب هذا الدور، وذلك من الوقت الذي كنت أمثل فيه تلك الغنائيات (الأوبريتات) القديمة والروايات المسرحية التي كانت تشتمل على أدوار كثيرة من هذا اللون. إن الإشارات الفرنسية، والطريقة السلوكية التي أخذ بها تغشى، بل طرق السلوك النموذجية الفرنسية بوجه عام كانت لا تزال حية في ذاكرتي، وكانت لا تنفك تتشوق إلى الانطلاق من هذه الذاكرة إلى عضلاتي وأذني وعيني، ولم يكن ينقصها لكي تنطق إلا أن يدعوها إلى ذلك داع. وكنا ونحن نمثل باللغة الروسية في أيامنا الخوالى نوهم أنفسنا بأننا نتكلم لهجة فرنسية ونسلك سلوكا فرنسيا. وكان أيسر علينا بالطبع ونحن نتكلم لغة فرنسية أن نحقق هذا الإيهام بالفعل.. إيهام أنفسنا بأننا نتكلم لهجة فرنسية صحيحة ونسلك سلوكا فرنسيا أصيلا، لأن الفرنسية نفسها تدفع المتكلم بها إلى إيقاعها السليم الصحيح وتنغيمها المعروف وجميع ألوان السلوك والدقائق المرتبطة بهذا الإيقاع وذلك التنغيم. ولأني كنت قد ترددت طويلا على المسارح الفرنسية في باريس، كنت لا أزال أعي تنغيمات اللهجة التي كان يتكلم بها أحسن ممثلي الكوميدي فرانسيز. وفضلا عن هذا فقد كنت لا أنفك أستفيد من هذا النموذج العجيب الحي والماثل في المراسل الفرنسي الذي يعمل في مكتب معملنا، وهو المراسل الذي توطدت بيني وبينه على الفور أقوى علائق المحبة وأواصر الصداقة المتينة القوية.. وعلى هذا فلم يكن ينقصني شيء مما يفتقر إليه تمثيل هذا الدور.

إنني ما شعرت قط بمثل ما شعرت به في ذلك الدور من حرية وبهجة ويسر. لقد كنت أمثل الصورة الصادقة الحقيقية للدور دون أن أفكر في الصورة نفسها، وذلك لأنها قد سعت إلي بالغريزة من الشعور النفساني الصحيح الذي كنت أشعر

به وأنا فوق المنصة. ولعل الصورة الخارجية خلقت أول ما خلقت بطريق الغريزة وبطريق الإلهام الداخلي. من يدري! ولكن هذا له دليل من ذلك الدم الفرنسي الذي يتدفق في أصلابي من جدتي.. تلك الممثلة الفرنسية.. والذي كان يجري في تلك الأصلاب حارا متدفقا هذه المرة! وليس بعيدا! أنني في هذا الدور ربما عثرت بسماته المميزة ثم بدأت المسير منها قدها. ومن المرجح أنني استمعت بنجاح عظيم في الدور ومن ثمة كان هذا النجاح الذي ظفرت به الرواية أيضا.

لقد أحببت دوري هذا، وقد ظفرت من هذه الرواية على تفاهتها بالمسرة والنشوة.. ولقد نجوت مرة أخرى.. وفي تلك اللحظة العابرة.. من الرمال الخائنة.. وأخذت سبيلي في الطريق الصحيح..

الفصل الحادي والعشرون

ليوتولستوى

كرماء الروس نهضوا بالمسرح أكثر مما نهضت به الحكومة.. أول لقاء بين المؤلف وبين تولستوى.. وصف تولستوى.. كان كل من عرف تولستوى يقول: ما أسعدني قد عشت في عصر هذا الرجل.. تولستوى يسأل المؤلف عن اسم الرواية التي يقوم بإخراجها فلا يذكر اسمها.. تولستوى يستجير ويرجر ألا يأكلوا اللحم أمامه.. المؤلف يرجو تولستوى في أن يسمح لهم بتمثيل روايته ثمار المعرفة فيرجوه هو أن يمثلوا روايته سلطان الظلام.. تغير في الفصل الرابع.. زوجة تولستوى تسلخ المؤلف، فلماذا؟ لقد آخر مع تولستوى.. خطاب منسي من تولستوى.. صحفي صفيق يطرق لولستوى..

في سنة- ١٨ قدمت جماعتنا المكونة من هواة الممثلين، والتي ولدت من جديد في مسرح الفن بموسكو، عدة حفلات في مدينة تولا. وكانت التداريب اللازمة لهذه الحفلات والاستعدادات التي لابد من توفيرها لها تجرى في دار الرجل الشهم المضياف ن. ف. دافيدوف الصديق الحميم للكاتب الأشهر ليوتولستوى.

وكانت الفرقة بأكملها مضطرة لاحتلال جميع أركان الدار.. حتى الدهاليز والممرات، لما تقتضيه حاجة العمل.. وكان التدريب لا ينتهي إلا لتناول الوجبات، وعندئذ تمتلئ الدار ضجيجا.. و(تفرقع) النكات ويكثر المزاح المادي الذي لم نكن نكتفي فيه بالكلام. وكان صاحب الدار نفسه.. ولم كن حضرته شابا صغيرا ولا يافعا.. قد انقلب يزيط معنا وكأنه طفل في السنة الأولى الابتدائية!

وفي إحدى هذه الوجبات، وفي لحظة كان مرحنا فيها قد زاد وفاض، إذ بنا نرى رجلا يرتدي بزة واحدة من الفلاحين داخلا علينا من الطرقة. ثم لم يلبث أن دخل رجل عجوز طاعن في السن ذو لحية كبيرة شيباء، يلبس قميصا رماديا لف وسطه بحزام وفي قدميه نعلا من اللباد. وإذا معظم الموجودين يلقونه بالحفاوة والترحاب. ولم يخطر ببالي أول الأمر أنه ليو تولستوى. وكيف كان يخطر هذا ببالي وقد رأيت له صورا فتوغرافية كثيرة، وعددا كبيرا من الصور المرسومة باليد، ليس من بينها صورة واحدة يمكن أن تدلك على صاحب هذا الوجه الحي والجسم الرائع المتدفق حيوية ونشاطا. وأني لصورة فتوغرافية أن تصور لك عيني تولستوى، ذينك العينين النفاذتين اللتين تخترقان روح رائيهما ويبدو عليهما أنهما تفحصانها من فورهما. لقد كانتا عيني رجل حكيم عامر القلب بالحكمة.. فبينما هما حادتان تشكان القلوب والأفئدة إذا هما صافيتان بريئتان فيهما دفء حلو لا يلبث أن يشيع في روح رائيهما. لقد كان تولستوى إذا نظر إلى أحد من الناس بدا عليه السكون واشتمله الصمت كأنه يركز عليه روحه فاحصا متأملا، ثم هو بعد ذلك يتغلغل في أغوار هذا الشخص يستخلص ما تنطوي عليه من خير أو شر. وكانت عيناه في مثل تلك اللحظات تختبئان خلف محاجرهما كما تختبئ الشمس وراء السحب. وفي لحظات أخرى كان ربما مزح كما يمزح الطفل، ثم ينفجر في عاصفة من الضحك اللطيف الذي تزيده عيناه النفاذتان لطفا وبشاشة، وهما تبرزان من خلف أهدابهما الثقيلة تتلألأن كما تتلألأ الشمس غب العاصفة. وكان تولستوى لا يكاد يسمع أحدا يدلى بفكرة سائبة حتى يكون هو أول من يهش لها ويبش ويقدوها حق قدرها، بل كان يبدو عند ذلك مرحا منطلقا كالذي رد إليه شبابه خفة وفتوة ونشاطا.. ثم إذا عيناه تتألقان بتلك النار الخيرة.. نار العبقرية التي تتأجج دائما في أعين الفنانين.

لقد كان تولستوى في اللحظة التي لقيته فيها لأول مرة رجلا لطيفا لينا وديعا يفيض بتلك البشاشة التي يصدر عنها المسنون. وما أن رآه أطفال المنزل حتى

تواثبوا من مجالسهم وأحدقوا به أحداق العين بالمعصم.. والعجيب أنه كان يعرفهم جميعا بأسمائم وألقابهم، ولقد راح يسألهم عن دقائق حياتهم الخاصة التي لم أكن أعرف منها شيئا بالطبع، حتى إذا فرغ من ذلك أخذ صاحب الدار يقدمنا إليه واحدا واحدا، وكان يصافح كلا هذا وهو يفحص كل واحد بلمحة خاطفة من عينيه الحادتين، حتى لقد شعرت أن رصاصة منهما قد نفذت من صدري إلى ظهري.

لقد كان تولستوى وهو يعيش بين ظهرانينا يجعل كلا منها يقول: "الله ما أسعدني إذ كتب لي أن أعيش في العصر الذي يعيش فيه هذا الرجل" وقد كان كل روسي في الوقت الذي أصبحت فيه الحياة والمحن الروحية شيئا لا يطاق، وأصبح الناس جميعا أشبه بالبهائم السائبة، يعزى نفسه بوجود رجل لا يزال حيا في مدينة باسنايا بوليانا.. واسمه ليو تولستوى.. ثم لا يكاد يذكر اسمه حتى يعود حب الحياة إلى القلوب، وتنفجر الغمة عن الصدور وتنتعش الأماني وتحيا الآمال.

وقلب كياني هذا اللقاء غير المنتظر للرجل العظيم، فلم أكن أعي ما يجرى في أغوار نفسي ولا ما يجرى من حولي.

وكان ليونيكولا فتش يجلس على الكرسي المقابل لي حول المائدة. ولست أدري لماذا كان ينظر إلى مستغربا مندهشا؟ هل كنت أبدو في عينيه شخصا عجيبا غير عادي.. شخصا أعجوبة مثلا؟

ولكن.. الحمد لله!.. ها هو ذا ينحني إلى ويوجه لي سؤالا.. ولكني لم أكن أستطيع تركيز سمعي جيدا لأفهم عنه شيئا، فلقد كان المكان من حولنا يضج بالضحك الشديد مما ضاعف ربكتي وأكد حيرتي.

وكان تولستوى يريد أن يعرف اسم الرواية التي كنا نزمع تقديمها في تولا.. وأعجب العجب إنني أنسيت اسمها! فتصور وأدركني أحدهم فذكر اسم الرواية.

ومع أنها كاتب أحب الروايات الشعبية التي كتبها أرستروفسكي.. الرواية التي لا يجهلها أي روسي متعلم.. فقد كان ليو نيكولافتش قد نسى مضمونها.. ولم يبال

أن يعترف بهذا النسيان، بل صرح في بساطة ومن غير أن يكون ذلك مدعاة لأي خجل، ولم يكن في صراحته كأي إنسان آخر لو نسى شيئا هاما كهذا، الخجل من أن يعترف بنسيانه خوفا من أن يتهم بالجهل أو بالغباء. ومن ينكر على أي إنسان احتمال نسيان شيء لن ينساه أبسط الناس في هذه الحياة!

لقد قال لي في بساطة: "ذكرني بموضوعها أرجوك!"

وهما صمت الجميع، وكان على رءوسهم سقط في امتحان السنة الثانية الابتدائية! إنني لم أجد كلمة واحدة يمكن أن يفتح الله بها علي، كي أبدأ بها قصة الرواية! ولقد ذهبت جميع محاولاتي في ذلك أدراج الرياح.. مما كان مدعاة لضحك الجالسين حول المائدة جميعا. ولم يكن الشخص الجالس إلى جواري أكثر شجاعة مني.. فلقد حاول أن يقول شيئا لكن ما قاله أثار عاصفة أخرى من الضحك، حتى أدركنا دافيدوف فأخذ يذكر لتولستوى ملخصا جيدا لهذه الرواية الملعونة.

ولم يسعني إلا أن أجلس صامتا مأخوذا بربكتي السابقة، ناظرا في استكانة إلى ليونيكولافتش.

ودخل الخادم بشواه عظيم.

وانتهز الغلمان والصبيان هذه الفرصة فأخذوا يداعبون ليو نيكولافتش، وكانوا يعرفون أنه رجل نباتي لا يذوق اللحم، فسأله بعضهم قائلا:

"ليو نيكولافتش: ألا تأكل معنا شيئا من هذا الشواء؟!".

ويجيبهم الرجل مازحا:

"ولم لا؟".

وهنا أخذت قطع اللحم الكبيرة تلقى في طبقه من كل مكان.. وأخذ الجميع يتضاحكون والرجل يقطع قطعة صغيرة ثم يلقيها في فمه، ويشرع في مضغها، مضغا

بطيئا غير سائغ.. وكأنه طعام مسموم، يعرف أنه مسموم..

وأخيرا.. ابتلع القطعة الأولى والأخيرة وأمره إلى الله. ثم إذا هو يلقى الشوكة والسكين يائسا بائسا وهو يقول:

"يا عالم! ناشدتكم الله! أنا لا أستطيع أن أكل من هذه الجثة الميتة! إنها سم! اجتنبوا أكل اللحم، لتدركوا عندئذ، وعندئذ فقط، معنى الصحة، ولتفهموا ما هو صفاء الروح ولألاء العقل".

ثم لم يكد يعود إلى أكل ما كان من الأطعمة النباتية حتى راح يشرح لنا نظريته المشهورة في المذهب النباتي شرحا دقيقا مفصلا.

لقد كان تولستوى ذا قدرة خارقة في التكلم عن أشد الموضوعات املالا وأجلبها للسأم فيجعلها شيئا سارا مشوقا. وسرعان ما تجلت هذه الظاهرة بعد فراغنا من الطعام، وعندما خلونا في غرفة المكتب المعتمة حيث كنا نحتسى قدحا من القهوة، إذ شرع يقص علينا أكثر من ساعة بعض أحاديثه مع أحد الآريين. والآريون طائفة من المسيحيين القدامى الذين كانوا يعللون كل ما في هذا الوجود تعليلا رمزيا، فإذا رأوا شجرة من أشجار التفاح تنعكس على أديم سماء حمراء كان هذا رمزا لحادث معين في حياتهم يتكشف إما عن شيء من الشر أو شيء من الخير. وإذا رأوا شجرة سمراء من أشجار الصنوبر تنعكس على أديم سماء مقمرة كان هذا يعني شيئا مختلفا أشد الاختلاف ثم إن طيران طائر في سماء صافية خالية من السحاب، أو ظهور سحابة عاصفة.. كل من هذا أو ذاك له معناه الخاص عندهم.

والإنسان لا يملك إلا أن يتولاه العجب من ذاكرة تولستوى، تلك الذاكرة الجبارة القوية التي تعي كل هذه الرموز العجيبة التي كانت هذه الطائفة تؤمن بها، والتي كانت تنثال من لسانه البليغ الحلو انثيالا سحريا أكثر من ساعة ونحن نستمع إليه مبهوتين مأخوذين.

ثم انتقلنا إلى الحديث عن المسرح، وفي نيتنا التباهي أمام ليونيكولافتش بأننا أول فريق مسرحي في موسكو يقوم بتمثيل رواية "ثمار المعرفة" التي كان قد كتبها لتمثل في حفلة خاصة، والتي كانت الرقابة قد منعت تقديمها في حفلة عامة.. ولكن الرجل لم يلق بالا إلى تباهينا، بل فاجأنا بقوله:

"إذا أردتم أن تدخلوا السرور على قلب رجل طاعن في السن فانقذوا روايتي "سلطان الظلام" من سجن الرقابة ثم قوموا بتمثيلها".

وصحنا جميعا في نفس واحد:

"وهل تسمح لنا بتمثيلها؟"

وأجابنا تولستوى العظيم:

"إنني لا أمنع أحدا من تمثيل مسرحياتي!"

وبدأنا تقسيم جلد الدب، قبل أن نقتله.. أعني أننا قبل أن نتغلب على عقبة الرقابة، بدأنا نزوع أدوار الرواية على أنفسنا، وشرعنا بالفعل ننظر فيمن سيتولى إخراج الرواية وكيف —وطلبنا إلى ليونيكولافتش أن يتفضل بحضور التدريبات بل غلونا فألححنا عليه في الحضور لكي ننتفع برأيه في دغم الصورتين اللتين كتبهما تولستوى للفصل الرابع دغما لا غنى لنا عن أخذ رأيه فيه.

وهكذا أخذنا نناوش ليونيكولافتش بكل ما فينا من همة الشباب، حتى ليحسبنا من كان يرانا في تلك اللحظة أننا نتناقش في موضوع (مستعجل!) ولا يقبل الانتظار.. وأن التدريب على الرواية سيبدأ من الغد.

وسرعان ما وجدنا أن التحدث إلى تولستوى العظيم أمر من السهولة بمكان.. لقد أسلم الرجل قياده إلينا، واستسلم لحماستنا المتأججة الشابة. وكانت عيناه.. عيناه اللتان كانتا تبرقان هذا البريق العميق النفاذ الذي يبدو كأنه يبحث في أغوار الشخص الذي يخاطبه.. كانت عيناه هاتان، اللتان تختبئان وراء أهدابهما الثقيلة،

قد أخذتا تلتمعان الآن كما تلتمع الشمس في سماء صافية زرقاء خالية من السحب..

لقد أصحبنا أشبه بعيني شاب يافع في مقتبل عمره وشرخ شبابه!

وينتعش ليونيكولوفتش فجأة.. لقد عنت له فكرة جديدة فقال:

"أجل.. اكتبوا لي خطتكم عن طريق ربط أجزاء الفصل الرابع من الرواية، ثم ادفعوا بها إلي. وسوف أخلو إلى إجراء التعديل في هذا الفصل وفقا لتعليماتكم.".

وارتبك الفتى الذي توجه إليه الرجل بالكلام ولم يحر جوابا.. بل توارى خلف ممثل آخر. وفهم ليونيكولافتش سبب ربكتنا فراح يشجعنا قائلا أنه حينما اقترح ما اقترح لم يكن يقصد أننا نعجز عن القيام بهذا التعديل بأنفسنا، بل الأمر على العكس من ذلك، فنحن إذا تولينا أمر هذا التعديل لأحسنا إليه، لأننا أخصائيون، أما هو فليس له شأن بالمسرح. ولكننا لم نقتنع بهذا، بل لم يستطع تولستوى نفسه أن يقنعنا به.

ثم تمضي سنوات لا ألقى فيها تولستوى.

وكنت أفضى الخريف في إحدى السنين بمدينة بيارتز حيث كان يقيم الناشر المشهور والمحرر والناقد المعروف ألكسى سفورين صاحب صحيفة نوفوى فريميا ومنشئ مسرح جمعية الفنون والآداب.

جاءني هذا الرجل يوما في أمر من أمور العمل المستعجلة. فلقد قرر أن يخرج رواية "سلطان الظلام" في مسرحه، وإنه يريد أن يستعين بكل ما له من نفوذ وسلطان في إلغاء قرار الرقابة بعدم تمثيلها، وإنه من أجل هذا كتب إلى تولستوى الذي رد عليه بوجوب مقابلتي وأخذ ملخص الفصل الرابع مني وهو الملخص الذي دغمنا فيه الصورتين اللتين كتبهما تولستوى لهذا الفصل بحيث جعلناهما فصلا واحدا. ولم يحفل سفورين بما أكدته له من أنني لا أقتني نسخة من هذا الملخص،

بل أصر على أنه عني، وألا بد من أن أسلمه إياه. وكان من الصعب مناقشته، فقد كنت في أول مراحل الرجولة وكان هو يكبرني بسنوات عدة.. ومن ثم لم أجد بدا من أن أخلو إلى نفسي إياها وليالي لأكب على صورتي الفصل الرابع أدغمهما في بعضهما على ضوء ما بقى في ذاكرتي من هذا الدغم الذي تحدثنا عنه منذ سنين.. حتى فرغت من تلك العملية الشاقة وسلمت الفصل المدغوم للسيد سفورين.

ونجح الرجل في رفع الرقابة عن الرواية، وظهرت في مسرح سفورين وفي مسارح روسيا كلها. وقد مثلت كما كتبها تولستوى بالطبع، ولم يستعمل شيء مما كتبته أنا في الفصل الرابع. ويقال إن تولستوى شهد عدة إخراجات للرواية فكان يرضي عن أشياء ويضيق بأشياء أخرى.

ثم تمضي سنوات أخرى. وأتسلم خطابا من بعض الأصدقاء جاء فيه أن تولستوى يرغب في أن يراني. فذهبت إليه من فورى حيث لقيني في إحدى غرف بيته في موسكو. وهناك، أبدى لي عدم رضاه عما شهد من إخراجات الرواية، بل أبدى لي عدم رضاه عن الرواية نفسها.. ثم سكت قليلا، وقال:

"ذكرني من فضلك.. كيف كنت تريد تغيير الفصل الرابع؟ إنني سوف أغيره.. وستقوم أنت بتمثيل الرواية".

وكان تولستوى يقول هذا بمنتهى البساطة حتى لقد مهدت لي بساطته أن أتذكر خلاصة التغيير المطلوب وأسرده بمنتهى البساطة أيضا بالرغم من عدم تفكيري فيه كل هذه السنين الطوال.

وتكلمنا طويلا.. ونسينا أن زوجته صوفيا اندرييغنا كانت في الغرفة المجاورة هي وبقية الأسرة الكريمة.

وأرجوك يا صديقي أن تضع نفسك لحظة موضع صوفيا اندرييفنا هذه.. لقد كانت سيدة غيورا دائما.. بل شديدة الغيرة على زوجها.. ثم ها هي ذي ترى أن فتى في مستهل رجولته يحضر إلى هذا الزوج ليخلو إليه وليعلمه، وهو مؤلف الرواية

الموهوب، كيف يعيد كتابتها. لقد كانت هذه غفلة.. بل مجازفة كبرى لو لم يعرف الإنسان ماذا حدث في هذا الصدد من قبل.

لقد ضاقت صوفيا أندرييفنا بهذا الأمر ولم تطق عليه صبرا.. لقد رأيتها تدخل الغرفة مندفعة وتهاجمني هجوما عنيفا.. وأعترف أنها أعطتني علقة طيبة، بل سلختني سلخا! وربما كانت هذه المعلقة، أو هذا السلخ، علقة عامة أو سلخا عاما مضاعفا، لو لم تدخل ابنة تولستوى، الآنسة ماريا لفوفنا وتتولى بنفسها تهدئة والدتها. وكان ليونيكولافتش طوال هذه المعركة، يجلس ساكتا صامتا، وهو يداعب شعر لحيته الطويلة الكثة في هدوء.. إنه لم ينبس ببنت شفة دفاعا عني.

وحينما غادرتنا زوجته المحترمة، وكنت أنا مأخوذا مبلبلا شارد الذهن، إذا بالرجل العجوز يبتسم ابتسامة لطيفة ويقول لي:

"لا عليك.. لا تعر ما حدث أي أهمية.. إنها عصبية وذات مزاج وحشي".

ثم يعود إلى ما انقطع من حديثنا السابق فيقول:

"وعلى هذا.. فأين وقفنا؟".

وأذكر أنني لقيت تولستوى مرة أخرى في أحد الأزقة القريبة من داره. وكان ذلك في تلك الحقبة التي كان يكتب فيها فصوله الملتهبة التي كان يشهر فيها بالحرب وبالطبقة العسكرية. وكنت أسير في صحبة صديق يعرف تولستوى معرفة جيدة. ولما لقيناه. كان وجهه عابسا صارما بعث الرهبة في نفسي، وكانت عيناه تتواريان خلف محجريهما.. ولم يكن صوته هو هذا الصوت الذي لي به قديم عهد.. لقد أصبح صوتا جامدا عنيفا. كما أصبح صاحبه عصبيا مستثارا سريع الغضب. وقد مشيت من خلفه مشية لطيفة كالذي يخشى أن يثير أشجانه، وإن كنت أعير حديثه كل مسامعي، فلقد كان يتحدث عن كتبه أخيرا في حملته المشهورة. وكان يعبر عن اتهامه لجميع ألوان الاغتيال المشروع بحرارة ملتهبة وحمية متفدة، وأخذ يهاجم العسكريين وما يجرون عليه من سجايا في أثناء

الحروب هجوم المؤمن بخطاياهم وبربرتهم لما رآه منهم بعينيه في الحملات الحربية التي اشترك فيها في صدر شبابه وما كان له فيها من تجارب. ولن أنسى ما حييت حاجبيه المتدليين، وعينيه المتقدتين اللتين كان الدمع على أهبة الانسكاب منهما باستمرار، ثم صوته الصارم، المتألم المتهدج مع ذاك.

ويظهر فجأة من أحد أركان الزقاق المتعرج جنديان ضخمان من جنود الحرس الامبراطوري في معطفين طويلين أنيقين من المعاطف العسكرية، وعلى رأس كل منهما خوذته الكبيرة النحاسية المتألقة، وإلى جانبهما سيفاهما الطويلان اللذان يضربان حجارة الأرض تحت أقدامهما فيحدثان رنينا عاليا.

لله ما كان أبدع منظرهما وهما في كل هذا الجلال وذاك الشباب، وتلك القامة المعتدلة والطول الفاره، وفي تلك الملابس العسكرية الضافية.. وماء الفتوة يتدفق شجاعة من وجنتيهما المشرقتين، ومشينهما الرتيبة التي تنم عن الرجولة والتربية العسكرية المنتظمة!

لقد بده منظرهما تولستوى فسمر في مكانه، ووقفت الكلمات في حلقه، وجعل ينظر إليهما بفم مفغور، ويدين لم تتما إشارتهما، وعينين غرقتا في لجة من منظر الجنديين لا تشبعان منهما نهلا!

وكنت أقف بحيث أتبين جيدا ما ينم عنه وجهه، وماتشف عنه عيناه. فهل رأيت الفجر عندما تبدأ أضواؤه في اختراق ظلمة الليل المولى، بعد ليلة طويلة ليلاء، وقبيل شروق الشمس؟ إذن فهذا هو ما كان من وجه تولستوى ومن عينيه حينما أخذتا تتلألأن بالتدريج بما في أعماق الفنان من أضواء، ثم تتألقان بعد ذلك رويدا رويدا بما زخرتا به من حماسة وشباب، كأنما ألقت عليهما الشمس المشرقة ضوءها الوهاج.

لقد همس الرجل العظيم همسة خيل إلينا أنها ترددت في أركان الزقاق جميعها، وسبعناه وهو يقول:

"آهاه! لله ما أبدع وما أينع.. يا للشباب!".

ثم أخذ يتدفق حماسة وهو يشرح لنا معنى الظهور بالمظهر العسكري اللائق.. وكان من اليسير على من يراه في تلك اللحظة أن يدرك أنه تلقاء عسكري محنك القديم.

ثم يمضي زمان طويل. وبينما أنا أقلب محتويات درجي ذات يوم إذا بي أحد خطابا من تولستوى لا يزال مغلقا ولم تقع عليه عين قارئ.

لشد ما أفزعني هذا الخطاب!

إنه خطاب طويل بخط تولستوى نفسه، وفي عدة صفحات يحدثني فيها عن مأساة هؤلاء "المنشقين[1]" أو Dukhobrsdi، ويطلب إلى أن أمد إليهم يد المعونة بجمع مبلغ من المال يستعينون به في هجرتهم. ولست أدري كيف ظل هذا الخطاب في درجي دون أن تمسه يدي كل هذه السنين.

لقد رغبت في أن أشرح هذا بنفسي لتولستوى، ولأعلل له عدم ردي. وأشار على صديقي سولرجتسكى الذي كان وثيق الصلة بأسرة تولستوى، بانتهاز فرصة هذا الميعاد المضروب بين تولستوى وبين أحد الكتاب المسرحيين، والذي كان بترتيب من سولرجتسكي نفسه، لكي ألقى تولستوى. وكان يرجو أن يتمكن من رسم خطة هذا اللقاء قبل أن يلقى تولستوى الكاتب أو بعد لقائه إياه.

([1]) ١٧٤٠- ١٧٥٠

طائفة من الروس من سكان خركوف كانوا يشبهون في كثير من تقاليدهم فئة "الأصحاب" أو الـ "Quakers" في مظاهرهم بالتقوى –ومن ثم كان الروس يرمونهم بالزنقة لاعتزالهم المجتمع وتمسكهم بشيوع الملكية ونفورهم من النظام الكنسي الاكليركي وعزوفهم عن أكل اللحم أو ما هو من الحيوان أصلا بل عزوفهم عن لبس أي شيء مصنوع من مادة حيوانية. وقد كانوا عرضة لاضطهاد محزن ما حدا بهم إلى الهجرة إلى قبرص أولا ثم إلى كندا آخر الأمر وذلك في أواخر القرن التاسع عشر.

وذهبت لميعادي.. لكن لقائي للرجل العظيم لم يتم، فلقد نهب الكاتب المسرحي وقت تولتسوى كله. ولم أكن حاضرا لقاءهما، لكن صديقي سولرجتسكي الذي حضر المقابلة كلها ذكر لي دار فيها من حديث على حين كنت منتظرا في غرفة أخرى، قال:

"أولا وقبل كل شيء.. تصور شكل هذا الكاتب العجيب.. بجسمة النحيل الدقيق المتعب، وذقنه الحليق، وشعره الطويل الممشوط بتلك التصفيفة من طراز الحلقة الرابعة من القرن الثامن عشر، وياقته الكبيرة اللينة الخالية من رباط يمسكها.. وهو جالس كأن تحته ابرا.. ولا يقف لسانه عن الكلام ساعة بأكملها.. وبلغة غريبة وكلمات جديدة مبتكرة.. وحديث طويل عن طريقته في البحث عن فن جديد والسبيل إلى اختراع هذا الفن. لقد كان يتصبب من فمه فيض من الكلمات الأجنبية، واقتباسات من كل نوع يقتطفها من أقوال كتاب جدد.. وفلسفات.. ومقطوعات شعرية من الأسلوب العصري الحديث يوضح بها الأساس المبتكر الذي يقوم عليه الشعر والفن في هذه الدنيا المتجددة المتغيرة.

كان يقول هذا كله ليعرض على تولستوى خطته التي رسمها لإصدار مجلة شهرية حديثة، داعيا الرجل العظيم للاشتراك في تحريرها بنشر شيء من مؤلفاته.

وقد ظل ليونيكولافتش أكثر من ساعة يصغي بانتباه وفي طول اصطبار إلى هذا السيد.. خالق الفن الجديد.. وهو يقطع الغرفة جيئة وذهابا.. واقفا المرة بعد المرة ليحدج المتحدث بعينيه الثاقبتين.. وقد ينصرف عنه بعد ذلك كالذي أصابه اليأس، واستولى عليه القنوط، واضعا يديه في خاصرتيه.. ليذرع الغرفة جيئة وذهابا من جديد.

ثم يصمت المتحدث البليغ آخر الأمر، بعد أن يقول:

"والآن، لقد ذكرت لك كل شيء"!

ولكن تولستوى يمضي ي طي الغرفة طيا، وهو يفكر ويتأمل على حين كان

الكاتب يجفف عرقه المتصبب، ويروح على وجهه بمنديله.

وتسود فتره من الصمت يقطعها تولستوى بأن يقف في مواجهة الكاتب العبقري مرسلا فيه عينيه الفراستين.. ناظرا إليه هكذا مدة طويلة بوجه صارم جاد.

ويسأله تولستوى:

"ما شاء الله! أتحاول أن تستغفلني؟!"

وينطلق إلى الباب فيفتحه، ويضع إحدى رجليه على وصيده.. لكنه يعود إلى الكاتب الفصيح العبقري ليقول له:

"لقد كنت أحسب دائما إن الكاتب لا يكتب إلا حينما يكون لديه ما يقوله.. أعني.. حينما يكون هناك شيء قد نضج في ذهنه ويكون هو مستعدا لنقله على أديم الورق. ولكن.. لماذا يجب على ألا أكتب لمجلتك إلا في شهري مارس وأكتوبر من كل عام؟ إنني لا أفهم ذلك أبدا!".

وبعد أن قال تولستوى هذا.. خرج من الغرفة دون أن يحيى الرجل!

الفصل الثاني والعشرون

مسرحية أوريل أكوستا

المسرحية اليهودية وموضوعها.. المؤلف ينتقد نفسه في دوره، فاقرأ ماذا يقول.. المؤلف يسقط في الدور لأنه فسره تفسيرا خاطئا.. فرقةماننجن تصرف المؤلف إلى الناحية الخارجية دون الناحية الداخلية في الدور وفي الرواية.. وجوب وجود المدير الطاغية المستبد أحيانا.. كيف كان المؤلف يلجأ إلى البهارج المنظرية ليستو خيابة الممثلين.. طرق استغفال المخرج للجمهور أحيانا.. ظهور المجاميع الشعبية لأول مرة في المسرح الروسي.. ستاخوفتش.. لماذا نجحت الرواية نجاحا ساحقا عوض جمعية الفنون والآداب الكثير من خسائرها.

كانت الرواية "الخاصة" المزمع تقديمها في هذا الموسم هي رواية: "أوريل أكوستا". وهناك خلاصتها:

لقد كتب أكوستا، ذلك الفيلسوف اليهودي، كتابا اعتبره الأحبار اليهود المتعصبون تجديفا شديدا وخروجا عن جادة الدين الصحيح. وكان لليهودي منسه الغني الواسع الثراء ابنة جميلة يهواها أكوستا، وكان أبوها قد دعا حبيب ابنته إلى وليمة فاخرة سرعان ما ظهر فيها الأحبار المتعصبون فجأة وراحوا يلعنون الفيلسوف الصغير المجدف.. ومنذ تلك اللحظة يصير أكوستا رجلا مكروها ملعونا طريد العدالة خارجا على القانون، لا يملك إذا أراد تطهير نفسه ورد اعتباره إلا أن يعترف على الملأ بالتخلص من أفكاره وإنكار ما آمن من قبل به. ويرجوه أستاذه وعروسه وأمه وشقيقه أن يفعل، ويلحون عليه في ذلك إلحاحا شديدا. وبعد معركة إنسانية عليا في أعماق نفس أكوستا، بين عقل أكوستا وقلبه، بين أكوستا الفيلسوف وأكوستا العاشق المدنف، ينتصر العاشق على الفيلسوف.. ينتصر القلب على

العقل. ويذهب الفيلسوف ليعلن توبته مما جدف به أمام السينا جوج، أو مجمع اليهود. لكنه وهو يحاول إنكار آرائه يعود الفيلسوف فيه فجأة فينتصر على المحب الوامق.. إن أكوستا ينطلق فيؤيد تجديفاته بالبراهين القوية، ولا يستطيع أن ينكر منها شيئا.. وهنا يثور المجمع ويقف أحد أحباره الأوشاب محاولا أن يقتل أكوستا.

ويصبح أكوستا مرة ثانية شريدا طريدا مهدور الدم.. وينجح في لقاء حبيبته لآخر مرة في أثناء زفافها إلى رجل غني لكنها —وهي الوفية لحبها، المخلصة لحبيبها— تكون قد شربت السم منذ هنيهة.. وتموت بين ذراعي الحبيب المجدف الفيلسوف الشاب، الذي يكبر على نفسه أن تسبقه الحبيبة إلى كل هذا الوفاء.. فينتحر هو الآخر.. وهكذا يعلن الحب انتصاره بهذين القربانين الكريمين.

وحينما خلوت إلى نفسي لأفسر دور أكوستا، كان الفيلسوف هو الذي انتصر في نظري على العاشق في هذا الدور. وكانت الموضوعات جميعها التي تتطلب الإقناع، والصرامة، والجرأة تجد في نفسي ذخيرتها الروحية اللازمة لخلقها. غير أني في مواقف الحب والغرام كنت أشعر كأنني أسفل كعادتي إلى حالة من البرود والترهل، وميوعة العاطفة.. وبالأحرى إلى كل ما ينافي العاطفة الحية والإحساس الصحيح.

ولعمرك كيف يكون أمري غير ذلك، وأنا هذا المخلوق الضخم الجسم القوي العضلات العميق الصوت.. الذي يضطر فجأة إلى الطرق المتبعة في الأوبرات من ترطيب الصوت وتليينه بما يشبه التخنث والغنج. فهل يعقل أن يستطيع إنسان مثلي، له ما لي من (همشرية!) وقوة، أن ينظر تلك النظرات التي كلها فتور واسترخاء في لانهائية البعد؟ وهل يستطيع أن يرق ويعذب رقة العاشق الوامق وعذوبته وهو يذوب إعجابا بحبيبته وسالبة لبه، ثم يبكي (وآه من سخافة رجل فحل وهو يبكي كالنساء فوق المسرح) ويذرف الدمع وقد تعقد وجهه، وراح يعصر يدي محبوبته بقبضتيه الجبارتين حتى يكاد يطحنهما وهو في عاطفته المصطنعة الخالية

من حرارة الحب الحقيقي.. العاطفة الحيوانية الغثة التي يبرأ منها جلال الحب! إن الروح الغنائية الحقة، والرقة الأصيلة والحب الصادق الصافي، والانفعال المتأجج الذاكي.. إن هذا كله لا يمكن أن يأوى إلى ركن أمين من تلك الوسائل.. إن هذه كلها أحاسيس فحولة لا يمكن تفسيرها إلا بفحولة أيضا، أما أن تفسر بخنوثة وتغنج فليس هذا من طبع مثلي ولا من طبع أي فحل آخر!

ولقد نشأ عن الخلاف بين سجاياى الجسمانية وبين هذه الطرق المخنثة من طرق التمثيل تنافر لا يسر عدوا ولا حبيبا! وكنت أعجب أشد العجب لماذا تصفق لي السيدات والآنسات تصفيقا شديدا في مثل تلك المواقف؟ لماذا أيتها السيدات والآنسات تحيين مثلا فحلا مثلي كلما أذاب الشهد في صوته المدوي في تلك المواقف الغرامية؟ وماذا عساكن تقلن إذا جاء إحداكن عاشق مخنث اللفتات. ثم وضع يده فوق هذا المكان الذي يفرض أن القلب فيه، وراح يدير عينيه في فتور واسترخاء، وهو يضع قدمه اليسرى وراءه وقد أسندها على عقب نعله اليمنى.. ثم جعل يقول وهو يبتسم، تلك الابتسامة التي أذاب فيها السكر:

"أنا لك.. فكوني لي طول الحياة!".

أصدقنني القول أيتها السيدات والآنسات: بالله عليكن هل ترضين أن تتزوجن مثل هذا المخلوق أبدا! احذرن أن تجنين على أنفسكن مثل تلك الجناية بزواجكن من مثله. إنكن تهلكم إذا كان لكن مثل هذا الزوج المائع الذي سرعان ما يعجز عن النهوض بحاجياتكن، والذي يكون لكن مصدر تعاسة وتعذيب طوال حياتكن. فإذا وافقتن على رأيي هذا فلماذا تبذلن لأمثاله: كل هذه الحفاوات إذا وقف يمثل فوق المسرح؟ خليق بكن أن نصحن به: "كن رجلا.. عيب عليك أن تغازلنا هكذا!" .

إنكن إذا صحتن بي في مثل تلك المواقف على تلك الصورة لكان قمينا بي أن أفهم أن صوتي كان يجب أن يفيض بنغمة غنائية فيها ذكورة وفيها فحولة، وفيها

رقة إلا أنها رقة رجولة. وفيها ترنيم حالم، لكنه ترنيم لا يصدر إلا عن رجل لا يرضي لنفسه أن يتخنث.. أما هذه العاطفة الرخوة فليست إلا البديل الضعيف المتهافت الذي يقحم نفسه مكان الشعور الصادق القوي. كان قمينا بي أن أدرك أن أول ما ينبغي للصادح الذي يقف هذا الموقف، أو المغني الماهر ذي المشاعر الرقيقة، هو الاحتراس الشديد من أن يبدي عاطفة غرامية متهافتة فيها ضعف أو استرخاء، بل على العكس.. يجب أن تكون عاطفته قوية عارمة فيها رجولة وفحولة لا تخنث وفسولة. وكلنا ازداد الحب غنائية ولطفا وجب أن يقوى اللون الذي يميز هذا الحب، ويشتد حتى ينفي عنه الاسترخاء الذي يصمه ويميعه، إذ أن الحساسية المائعة حتى في الفتاة إذا كانت بادية الصحة موفورة القوة، تخلق تنافرا غير محمود سببه تلك الحساسية المفرطة وبين ما نرى من صحة الفتاة وجسمها القوي السليم. فما بالك إذا بدت تلك الحساسية المائعة من رجل، ورجل قوي ضخم؟ وكلما كان الممثل والممثلة صغيرين في السن، ثم تبدو حساسيتهما عجوزا وطاعنة في السن كان ذلك منظرا من المناظر الكريهة البشعة التي يضيق بها المتفرج ولا يطيق عليها اصطبارا.

وكنت أنا –ذلك الأبله الأحمق في ذلك العهد– أحسب أن هذه الطرق البالغة الحلاوة، والتي كانت قد أصبحت هي الطرق المشروعة في المسرح إذ ذاك.. هي وحدها الطرق التي يمكن أن تصور الروح الغنائية في المشاهد الغرامية فوق المسرح.

ومن ثم فلم يكن عجبا أن يكون تفسيري للناحية الغرامية من دوري هذا تفسيرا خائبا أضاع مباهجه، على أنه كان من حسن حظي أن عدد مواقف الدور الذي من هذا النوع كان قليلا جدا في الرواية كلها. أما الموضوعات القوية التي كانت تتجلى فيها عقائد الفيلسوف الراسخة التي لا تنثني، فقد كانت ناجحة بطبيعتها. ولو لم يبد في تمثيلها أثر من تلك الآثار التي بقيت منها بقية كبيرة في قرارة نفسي من أيام الأوبرا السالفة.. لولا هذا الأثر لكان تمثيلي في هذه المواضع

هو التمثيل الكامل الذي يرضيني كل الرضا.

وكانت هناك أيضا غلطة فاحشة أخرى.. غلطة لم أكن أقبل أن أعترف بها أو أقر بها على نفسي. ذلك أنني لم أكن متسقا مع النص. لقد كان بيني وبينه تنافر ملموس. وكان جانب من هذه الغلطة يرجع إلى ذاكرتي الضعيفة بطبعها. لقد كان هذا يضطرني إلى مراجعة نفسي في لحظات التجلي والإلهام الروحي المطلق، وفي الوقت الذي كنت فيه ملكا لكل من بديهتي وعاطفتي. وكانت ذاكرتي في تلك اللحظات تبدو كأنها قد أبرزت دروعها، وبالأحرى، (تصادمها) الذي يشبه (تصادم القطارات هي والسيارات) بحيث لم تكن تسمع لي بالاقتراب من تلك النقطة العالية التي يبدأ منها نطاق الوجدان الأعلى. وذاكرتي التي تتشكك في نفسها دائما تكاد لا تعي شيئا من التمثيل الآلي على الإطلاق، ومن هنا فهي تضطرني على الدوام إلى أن آخذ بالي حتى لا أقطع اتصال النص، فإن لم يحدث هذا حدث حادث آخر، كوقفة من عدم الحظ مثلا.. أو بياض في نسخة الملقن لا يمكنه من إسعاف الممثل بما يجب أن يقال، وما إلى ذلك مما يسبب العجز التام والاضطراب الشديد. ومثل هذه الغلطة حينما تحدث تستنقد مني ربع (مزاجي) في اللحظات الحرجة ذات الخطورة المسرحية الكبيرة. وذاكرتي السيئة الحفظ هذه. ومن البراهين التي كانت تؤكد ضعف ذاكرتي أنني كنت في المشاهد والوقفات الهادئة، أو أثناء التدريبات، وحينما كنت أعبر عن مقتضى الحال بكلمات من عندي، وقبل أن أحفظ النص الأصلي..

كنت أستطيع أن أعبر عن ذات نفسي تعبيرا كاملا وبمنتهي الحرية، وأن أكشف عما في أغوار روحي كشفا تاما صحيحا. وفضلا عن هذا النقص المعيب في، كان يتملكني رأي مبتسر لا يزال يستولى عن تفكيري.. لقد كنت أقول لنفسي:

"إن لباب الدور ليس في حفظ النص. فالنص سوف يأتي من تلقاء نفسه حينما أحس الدور وأحيا فيه".

وقد كان هذا حقا.. إذ كان يحدث أحيانا. ولكن الأمر كان على خلاف هذا بالمرة في أحيان أخرى. فحينما يكون النص ضعيفا لا يمكن أن يحس الممثل الدور أو يعيش فيه. ولم يكن إسقاط كلمات من النص، ولا التفسير الغامض للفكرة، ولا أكل الجمل والكلمات. ولا خفض الصوت وعدم توضيح النطق.. لم يكن شيء من ذلك كله يتدخل في تمثيلي ويعرقله فحسب، بل كان يتدخل بيني الجمهور أيضا.. لقد كان يحول بيني وبين أن يسمعوني ويفهموا عني.

وقد نشأ عن الأثر الذي تركته فينا فرقة ميننجن أن وضعنا قدرا من آمالنا أكثر مما ينبغي في الناحية الخارجية —وبالأحرى– الناحية الشكلية أو السطحية من نواحي الإخراج.. وأخص من تلك الناحية مسألة الملابس وانطباق ما نمثله في المسرح على ما كان يجرى في الحقبة التاريخية التي جرت فيها أحداث الرواية، ثم أخص بالذات المشاهد التي تظهر فيها جماعات الغوغاء والسوقة، تلك المشاهد التي كانت في ذلك الزمن بدعة عظيمة من بدع المسرح يسرت له النجاح وضمنت للإخراج حماسة الجماهير ولفتت الأنظار إلى جمعية الفنون والآداب. وقد ساعدني استبدادي الذي كان جزءا من طبعي حينذاك على ألا أعمال حساب شيء، وألا أقيم وزنا لأي شيء. فأمسكت في يدي كل شيء.. وأخذت أصدر أوامري إلى الممثلين كما لو كانوا مانيكان —أو دمي لعرض الأزياء– وذلك باستثناء أكثرهم موهبة وأشدهم احتراما، السادة: ف. ف لزهسكى، وج. س. بردزهالوف الذي أصبح فيما بعد من أشهر ممثلي مسرح الفن بموسكو، ثم أ. أ. سانين، و ن. أ. بوبوف.. وهم جميعا ممن أصبحوا من أعظم المخرجين المسرحيين المعروفين.. وكثيرين غيرهم.

أما غير هؤلاء من سائر الهواة فلابد لهم من طاغية مستبد يسوسهم ويهديهم إلى الجادة.. والذين لا موهبة لهم لابد من ترويضهم وأخذهم بترويض بسيط، وأن يشكلوا وفقا المزاج وذوقه، ويجبروا على التمثيل طبقا لما يريد. وذلك لأن المخرج إذا اضطر إلى إسناد أدوار هامة إلى ممثلين غير موهوبين فهو مضطر كذلك، رغبة

في نجاح الرواية، إلى إخفاء أخطائهم وستر عيوبهم. وأمامه، لكي يفعل ذلك طرق كثيرة بارعة كنت أنا أحفظها عن ظهر قلب وأتقنها كل الاتقان في ذلك الوقت، وهي طرق تغطي الممثل الرديء وتستر عيوبه عن أعين المتفرجين كأنك تستره عنهم بستر لا تفضح جهله، ولا تبدي شيئا من معايبه. فبالإضافة إلى المناظر البراقة التي تبهر الأبصار، والملابس الزاهية الفخمة التي تخلب اللب، والدعائم (اليارتكابلات) المسرفة التي تروق النظر وتشده الجمهور.. وفضلا عن هذا كله هناك الكثير من وسائل البلف غير المتوقع، ورسم الحركة البارعة التي يستطيع بها المخرج، إذا أراد، أن يحول إليها أنظار الجمهور فلا يشعر بوجود الممثل الرديء في أية لحظة من اللحظات المقصودة بهذا الإجراء.

فمن ذلك مثلا ما يحدث في الفصل الثاني من مأساة "أوريل أوكستا" في أثناء الحفلة في حديثة منزل منسه، وإذ يكون الممثلون الواقفون على المنصة ممثلين محرومين من أي موهبة.. لقد اخترت أجمل ممثلة وأبهى ممثل، وألبستهما أزهى ملابس تمتلكها الفرقة تم وضعتهما في أبرز مكان فوق المسرح.. وبعد هذا جعلت الممثل يغازل الممثلة مغازلة صارخة وجعلت الممثلة تغلو في دلالها وتبالغ في (تقلها). بل كنت إذا لزم الأمر، أخترع لها مشهدا مثيرا يستلفت أنظار الجمهور ويصرفها عن الممثلين (الحثالة) جميعا.. فإذا قمت أنت بإخراج هذه الرواية فما عليك ألا أن توقف تمثيل هذه المشاهد المقحمة وقفا مؤقتا وذلك في الموضوعات الضرورية التي لابد من إبرازها وذلك لكي تعطي الجمهور فرصة لاستماع الكلمات المهمة التي لابد منها لكي يفهم الرواية ويتابع موضوعها..

أفليس هذا من البساطة بمكان عظيم؟ إن المخرج سيكون عرضة للوم بالطبع من جراء هذا كله. إلا أنه خير للمخرج أن يتعرض للنقد بسبب مغالاته في طرق (البلف) هذه، من أن يتعرض لأضعاف ذلك من النقد اللاذع المميت بسبب النقص في خامة هذه الحثالة من الممثلين (الهم!). وثمة، فضلا عن هذا بعض الذروات الضرورية.. بعض اللحظات التي تبلغ فيها المسرحية قمتها، والتي يتوقف على

إخراجها نجاح الرواية ونجاح القائمين بتمثيلها. فإذا لم تكن الوسائل الحقيقية لإخراج هذه الذروات بمساعدة الممثلين متوافرة، فعندئذ يجب على الممثلين أن يرضوا بما يقدمه المخرج لهم من معونة. وهناك طرق كثيرة في وسع المخرج الاستعانة بها لكي "يستغفل" بها الجمهور.. وإليك مثلا منها:

في مأساة "أوريل أكوستا" موضعان يجب أن يتركا في المتفرج طابعا كبيرا. وأقول كبيرا متعمدا، وإن لم يكن هذا هو اللفظ الذي كان يحسن استعماله هنا. أول هذين الموضعين هو توجيه اللعنة إلى أكوستا في الفصل الثاني، في أثناء الحفلة في حديقة منسه. أما الموضع الثاني فهو إعلان التخلص من أكوستا في السيناجوج –مجمع الأحبار– في الفصل الرابع. ونلاحظ أن أحد هذين المشهدين ذو مظهر من مظاهر الطبقة الراقية، على حين يتسم الآخر بسمة من السمات الشعبية والطبقة العاملة. ومن هنا كنت أفتقر في المشهد الأول إلى سيدات حسان من سيدات الطبقة الراقية، وإلى شباب كنت أستر قبح هيئتهم بالمكياج الممتاز وبالملابس الفخمة. وفي المشهد الثاني.. هذا المشهد الذي يعد من ذروات الرواية، والذي تحتشد فيه طبقات من العمال كنت أفتقر إلى طلبة من الشباب الفائر السريع الغضب ممن يجب على أن أكبح جماحهم حتى لا يتشاجروا ويؤذوا أكوستا.. ولا تنس أنني كنت أمثل أكوستا.

وعندما يرتفع الستار في الفصل الثاني عن منظر الحديقة وقد وضعت فيه أرصفة كثيرة مختلفة الأوضاع أتاحت الفرص –من الألوان جميعها لمجاميع الممثلين– ذات المنظر البديع في نظام بدائي بسيط، وكان المتفرجون يرون باقة حقيقية من زهرات سيدات الطبقة الراقية ومن شبابها الفاره في ملابس عجية وفي حلي وجواهر تخطف بسناها الأبصار.. عند ذلك هب الجمهور في الصالة وفي كل مكان واقفا على أقدامه، وهو يمد أعناقه مشدوها مأخوذا من سحر المنظر الذي يرى!

وهكذا تم الطابع المطلوب.. التأثير المنشود المقصود.. وأخذ الخدم يقدمون الخمر والحلوى وأنواع النقل.. وراح السادة يلاطفون السيدات، وأخذت السيدات (يسقن التقل)



ستانسلافسكي في دور إريل أكوستا

في الرواية بنفس الاسم



ألكسى ستاخوفتش

مدير وممثل بمسرح الفن

والدلال في رقة ورشاقة. وهن يدرن لحاظهن، ويغطين وجوههن بمراوحهن، بين عزف الموسيقى، ورقص الراقصين، والمجاميع الأخرى تتنقل من هنا إلى هنا في ظرف ولطف ورقة، ودون أن يختل شيء من النظام. وكان صاحب الدار يمر وفي صحبته بعض (العواجيز) الطاعنين في السن فيحبى الضيوف ويرحب بهم ويجلسهم في مجالسهم.. ثم يظهر أكوستا أيضا.. إلا أن الضيوف كانوا يتركونه واحدا بعد واحد حتى يكون فريدا وحيدا آخر الأمر. ثم تدخل جودت ابنه منسه، فلا تكاد ترى أكوستا، حبيبها الملحد المجدف، حتى يطفح وجهها بالبشر، وتقبل

عليه مبتسمة محيية. وتختلط هذه الأصوات المبتهجة كلها بأصوات الموسيقى فتكون نغمة واحدة يخترقها فجأة صوت بوق مدو مصحوب بصرير مزامير صغيرة مختلطة بأصوات مرتلين ينشدون لحنا يهوديا عذبا. وهنا يقف الزئيط لحظة، ويظل الناس مسمرين في أماكنهم وهم يصغون ويرهفون آذانهم، ثم يهبون فجأة ليختلط حابلهم بنابلهم وقد ذهلوا عن أنفسهم، وراحوا يتقهقرون إلى الوراء لينظروا من أين يأتي هذا اللحن.. أما أكوستا نفسه.. وأما عائلة منسه.. فقد كانوا يعرفون بالفعل ماذا ينتظرهم.

وفي هذه اللحظة.. يدخل الربيون، أي أحبار اليهود، كما يدخل القدر الذي لا مفر منه. يدخلوا من الخلف، ومن أسفل أرضية المسرح، وعليهم ملابسهم الفضفاضة السود الرهيبة، وقد حملوا الشموع المشتعلة، ومعهم خدم السيناجوج حاملين الكتب المقدسة والطوامير التي تشتمل على الشريعة وتنشر ملابس الصلاة فوق أردية الرقص، وتميل جباه السيدات حاملات الوصايا العشر بدلا من التيجان المثلثة. وتقود الجواري السود في عناية واهتمام الحاضرين جميعهم، واحدا بعد واحد، بعيدا عن أكوستا.. وبعد هذا تبدأ الشعيرة الرهيبة.. شعيرة حرمان الفيلسوف الشاب الملحد، مصحوبة بالغناء المرعب.. والاحتفال الديني الرهيب.

ولكن أكوستا يحتج، ويأخذ في الدفاع عن نفسه وتبرير آرائه، ثم تنتاب جودث.. جودث الصغيرة العذراء.. نوبة من السخط.. فتقذف بنفسها في نشوة من الحب، على عنق حبيبها المحروم، معلنة على الملأ حبها له وغرامها به. ويكون هذا منها وزرا ما بعده وزر، وتجديفا وكفرا ما بعدهما تجديف ولا كفر. ويقف الجميع لحظة جامدين في مكان واحد، ثم لا يلبثون أن يتفرقوا في هدوء وسكينة، على حين يعود الربيون، وقد انطوت صدورهم على الحقد واللدد وشهوة الانتقام، إلى السيناجوج ليقدموا تقاريرهم عما حدث. وقد وفر عمل المخرج في هذا كله الجو الضروري لهذا الحدث، وخلق طابها قويا يرجع إليه الفضل في بلوغ عاطفتي المسرحية ذات الأشجان إلى ذروة الإلهام الحقيقية.

لقد شهد المسرح الروسي مشهدا تحتشد فيه العامة والغوغاء لأول مرة، وكان هذا كله بشير نجاح مسرحي كبير وليس يصعب على الإنسان أن يتصور ماذا حدث بعد هذا. لقد اندفع الجمهور، بكل أفراده.. من أزواج وزوجات وإخوة وأخوات، وآباء وأمهات، وإخوان ومعجبين، نحو أضواء المسرح الأرضية وكأنهم موجة من أمواج البحر الظامي، وأخذوا يهتفون هتافا عاليا مدويا كهزيم الرعد، والجميع يلوحون بمناديلهم أو بأيديهم.. غير مبالين بالكراسي التي تتحطم من تحتهم وهم يحيوننا تحيات حارة صاخبة، وكلما نزل الستار عاد، لنتقبل جميعا.. ممثلين وممثلات وعمالا وكومبارسا، تحية هذا الجمهور المعجب المشدوه بما رأى!

أما المشهد الشعبي الآخر الذي ظهرت فيه جموع الغوغاء فقد أخرج بطريقة تختلف عن تلك الطريقة كل الاختلاف، إذ كان المقصود أن يحدث طابعا يتسم بسمة أخرى. فبعد حفل ديني في السيناجوج، وبعد انتهاء الإنشاد، وبعد مناقشة أكوستا مناقشة علنية أمام الجمهور، يصعد أكوستا فوق مرتفع وسط الزحام ليقرأ على الملأ إنكاره، ويعلن توبته.. وها هو ذا يتلعثم ويرتج عليه، ثم يتوقف عن القراءة.. ثم.. يقع مغشيا عليه. ويتقدم من يرفعه من الأرض، ويعالجه بالمنبهات حتى يعود إليه وعيه.. ثم يضطره إلى معاودة القراءة.. قراءة الإنكار وإعلان التوبة.. فيفعل وهو في منزلة بين الشعور والغيبوبة.. بين الحياة والموت.. والخدم من حوله لا يدعون له فرصة لكي يتهاوى أو يسقط. وهنا.. يفاجأ المجتمعون بصوت يدوي موجه إلى أكوستا.. إن الذي يتكلم هو أخوه.. جاء ليقول له إن أمه قد ماتت من شدة الغم، وإن حبيبته جودت قد عقد لها على رجل آخر. ويشعر أكوستا عند سماعه هذا النبأ كأنما وهت حبال الحب ورثت، وقطعت تقطيعا، فيرتد إلى كامل وعيه، ويثوب إلى كامل قوته، ويقف منتصب القامة كأنه جاليليو بين قضاته، ليقول بأعلى صوته: "لكنها ستغير رأيها على كل حال!".

وبالرغم من أن الجمهور كان يرتد إلى الوراء ليبتعد عن أكوستا حتى لا يمسه لأنه نجس فيما يعتقد اليهود، فإن جميع الحاضرين الذين سمعوا تجديفه الجديد

هجموا عليه هجمة رجل واحد وراحوا يمزقونه ويفتكون به.. وأخذت مزق من ملابسه تتطاير في الهواء.. وسقط الفيلسوف البائس وسط الزحام، ثم نهض ثانية وأخذ يتغلب على الجمهور ويصيح بكل ما فيه من قوة مؤكدا كفره الجديد، بل مؤكدا تمسكه بآرائه التي حوكم من أجلها واستحق بسببها الحرمان.

وكنت أعرف بالتجربة أن الوقوف وسط هؤلاء الشبان الهائجين في مثل تلك اللحظة كان يعرضني للخطر. لكنها كانت اللحظة التي تبلغ فيها المأساة ذروتها، وتبلغ فيها الحوادث القمة. لقد ساعدتني زحمة الممثلين.. ساعدت أكوستا.. لقد حملتني أمواجهم دون أن يدعوا لي وقتا لكي تبرز دروعي الروحية –أعني هذا التصادم الذي يشبه تصادم القطار أو السيارة الذي حدثتك عنه– لكي تدفعني بعيدا عن أعلى نقطة من نقاط رغبتي الفنية، ودون أن تسمح لي بأن أقيم العراقيل في طريق القوة الدافعة لحركتي الغريزية التمثيلية والتي تدفعها إلى الأمام.

ويختلف الأمر اختلافا كليا في الفصل الرابع، وهو الفصل الذي يشتمل على ذروة عظيمة مفجعة. ولكن خلق هذه الذروة كان من واجبي أنا.. دون أن تدركني فيه معونة خارجية. وقد شعرت بدروعي الروحية –التصادم– تبرز إلى الخارج مرة ثانية وأنا أتقدم نحو هذا الفصل، فهي لا تفتأ تدفعني إلى الوراء وتحول بيني وهدفي الخلاق المنشود. ولا تسمح لي بالاقتراب منه أبدا.. ثم تعود الشكوك الداخلية فتعترض سبيل القوة الدافعة. لقد كنت أشعر كأنما هناك شيئا قد أغلق عليه في روحي، وأنني لا أستطيع السير قدما إلا إذا نظرت ورائي في نطاق الوجدان الأعلى للفجيعة. لقد كانت تعتريني أحاسيس غطاس يوشك أن يغوص في مياه مثلوجة. وكنت أشعر كأنما أنا منشد لابد له من الإنشاد العالي المدوي وصوته لا يساعده على ذلك لافتقاره إلى نغمة "سي" من نغمات السلم الموسيقي. وكنت أتذكر الممثلين العظام من أمثال سالفيني وديوز ويرمولفا فأحسدهم ثم أسألهم –في سري– ماذا كانوا يصنعون لكي يرفعوا درجة حرارة عواطفهم إلى أعلى مستواها وفقا لما يشاءون إنهم –ولابد– كانوا يعرفون طريقة سرية فنية تعينهم على ذلك. وكان

يخيل لي أنني، إن لم أعرف تلك الطريقة، فسوف أظل واقفا عاجزا موهوا أمام مشكلتي وكأنما أنا محوط بسد عقيم كسور الصين العظيم لا خلاص لي منه إلا بارتقائه. وكانت مواضع أخرى من الدور .. وبالأحرى المواضع التي لم تكن تتطلب من الممثل أن ينسى نفسه نسيانا مطلقا، كما لا تتطلب منه كشفا روحيا تاما، إنما الذي تتطلبه ليس إلا قدرا من عمق الإحساس.. كانت هذه المواضع من المواضع الناجحة نجاحا باهرا. كما كانت المواضع التي تتلون بأفكار أكوستا الفلسفية.. المواضع التي لا تتطلب إلا أن يلقى الكلام فيها ببساطة وكان الممثل يقرر للمتفرج حقيقة من الحقائق.. كانت هذه المواضع (تكلفت كلفته) لقد منت أمضغها مضغا، وذلك بسبب لغتي الرديئة ونطقي الشائه. زد على ذلك ما كان يضيع مني من كلمات النص، والكلمات التي لم تكن تصل إلى أسماع الجمهور لأنني كنت أقولها بصوت شديد الانخفاض، بل كنت أمضغ كلمات أخرى، فضلا عن هذا كله حتى لم يكن الجمهور يحيط بفهم الفكرة الفلسفية.. وكيف كان الجمهور مستطيعا أن يحيط بهذه الفكرة وهو أشبه بالذي يستمع إلى لحن عذب لكنه صادر عن بيانو ذي (شواكيش مكسرة).

وعرفت في هذه الحفلة واحدا من العمال الذين كان لهم شأن فيما بعد في مسرح الفن بموسكو.. واسمه ألكسى الكسدروفتش ستاخوفتش.. وكانت معرفتي هذه به شيئا نسينا.. شيئا آتى ثمرته الطيبة فيما بعد لفننا المسرحي..

ويحسن أن أدعه يقص عليك قصته بلسانه:

قال لي الدوق الأكبر سرجى ألكسندروفتش ونحن نتناول فطورنا يوما:

"ستاخوفتش.. إنك ستصحبنا اليوم إلى مسرح الهواة" وكان جوابي:

"إنني طوع أمرك يا سيدي صاحب السمو"

فقال ممازحا: "وهل يسرك أن تذهب إلى هذا المسرح؟"

"إنه ليسرني دائما أن أكون حيث يكون صاحب السمو" فقال ممازحا مرة أخرى، وكان يعرف عادتي في ترك الصالة والانطلاق خارجها لأدخن مع شلة من الأصحاب في غرفة التدخين:

"إذن فلا تنس أن تأخذ معك قدرا كبيرا من السجاير" ولا تكاد صاحبة السمو، الدوقة الكبرى اليزافيتا فيودورفنا تسمع ذلك حتى تقول:

"أوه.. كلا.. فجدتي ستريالكوفا لن تدعك تغادر الصالة. إنها مغرمة بهؤلاء الهواة وقد أصدرت أوامرها إلى الجميع بالتفرج عليهم".

وكان جوابي:

"إن الجدة ستريالكوفا أرحم مخلوقة على ظهر الأرض، ثم هي سيدة مشهورة بشدة محبتها لخير الناس. ثم.. أنا لم أسمع قط أنها تهتم كل هذا الاهتمام بشئون الفن.. ومن ثم، فأنا أستمحيك الإذن بأن أحضر سجاير أكثر".

فقال الدوق في لهجة حازمة:

"إن ستاخوفتش شخص غير قابل للتقويم".

وقالت الدوقة:

"حينما كنا في حفلتك ذات مساء، في نادي الصيد وصلني أمر بالفعل من صاحبة السمو جدتنا الدوقة ستريالكوفا لكي أشاهد التمثيل من أوله إلى نهايته".

وأجبتها: "إنني طوع أمرك".

ثم غادرت الحجرة لكي أدخن.

"ولكني انسرقت إلى الصالة قرابة نهاية الفصل" حتى لا أغضب جدتي، ثم جلست في مقعدي في الظلام.. ودون أن تكون لي أية رغبة في التفرج نظرت إلى المسرح.. وهنا فقط، شعرت بأن المناظر والإضاءة والملابس والمكياج.. كانت

شيئا ظريفا أدخل على نفسي السرور.

وسكت قليلا ثم قلت

"قاتل الله الدخان والتدخين.. إن هؤلاء لم يكونوا هواة.. لشد ما أسفت على أنني أضعت الفصل الأول كله في غرفة التدخين!".

"وسرعان ما نزل الستار. ولم أخبر جدتنا ستريكا لوفا بالطبع أنني عصيت أمرها، بل رحت أثني على ما رأيت جميعا وأثنى عليه بإعجاب وإخلاص. وقد طرب الدوق الأكبر ومن كان معه جميعهم لما رأوا في الحفلة وسروا به سرورا كبيرا. والحق أن الصالة كانت تموج بالحياة وتعج بالحركة، وقد كنا نتزاور في فترات (الاستراحة) ونتبادل التعليقات. وأنت تعرف مقدار حبي لسماع المناقشات المسرحية في جلسات الاستقبال.

"وارتفع الستار ثانية وشهدت على المسرح باقة من حسان السيدات. فيا لله ما كان أبهى الملابس وأبدع الجواهر، ولله ما كان أروعه منظرا وأسناه نغما لقد ظننت أنني كنت في باريس.. وإنني كنت منها في الكوميدي فرانسيز، وأنني في حضرة بارتيه وريشامبير وورمس ولو بارجى وفيفر.. وهذه النخبة من أشهر نجوم المسرح الفرنسي لقد أخذنا ينظر بعضنا إلى بعض في حماسة، ونهز أكتافنا في إعجاب وزهو، ونومئ برؤوسنا في إيمان بما نرى! وأذهلني المنظر أكثر مما صنع بغيري. ولكن.. حينما دخلت جودث! الله أكبر! إنني لينعقد لساني فلا أستطيع أن أحدثك عما اعتراني! أبدا ما شهدت مثل هذا الجمال أبدا! لقد جعلتني أعشق كل ما تقع عليه عيناي منها ولا أدري بماذا أبدأ هيامي بها.. ثم.. جاء بعد هذا ذلك المشهد الذي يبدو فيه أولئك الرجال المتشحون بالسواد.. ثم مشهد الغوغاء! يا للحسن! إن المشهد الأخير لم يكد ينتهي حتى رأيتني أسرع إلى ظهر المسرح مباشرة لأكتشف أن ستانسلافسكي كان هو الذي يقود تلك الجماعة.. فذهبت إليه من فوري، ولقيته، وقابلت الممثلين جميعا.. ومنذ تلك اللحظة أصبحوا جميعا

من ناعز أصدقائي.. إنهم الآن أحبابي وأنا أهواهم وأودهم جميعا. لقد قبلت يدي كل سيدة في هذه الفرقة العظيمة! ولقد أحضرت الدوق الأعظم في فترة الاستراحة التالية، كما أحضرت الدوقة أيضا حيث قدمت إليها جميع الممثلات والممثلين! فيا لربي ما كان أعظم سلوكهم في حضرة الدوق والدوقة! لقد كانوا يسلمون في لطف ولكن في كبرياء.. وكانت تبدو عليهم أمارات الوقار والتؤدة.. والعرفان بكراماتهم وأقدار أنفسهم، يستوي في ذلك الرجال والنساء.. والنساء بخاصة!

"ولقد ظل الحديث عن أكوستا محور الحديث في البلاط طوال أسبوع بأكمله تقريبا.. خلال الطعام وفي أثناء الباليهات.. ولقد كنت أنا بخاصة أتحدث عنك.. بل لا أنفك أعلن عنك.. ذات اليمين وذات الشمال! ولم يكن لساني يتوقف قط عن ذكرك، والتحدث عن زوجتك ليلينا والجميلة آندرييفا.

"فهذا هو أول ما أصبحت من المعجبين بفرقتكم، ومن أشد أصدقائها محبة وإخلاصا.. إلى أن غدوت فيما بعد صديقا وفيا لمسرح الفن.. ومديرا من مديريه.. ثم.. أحد ممثليه!".

إن ذكرى صداقتي لهذا الأخ.. ملازم الدوق الأعظم، ذي الشخصية الظريفة.. هذا الرجل الطويل الفارع القامة.. الكولونيل الرائع ذو البروفيل الروماني البديع والشارب الرقيق الأنيق، والعثنون الناعم الذي يبرز في دلال تحت ذقنه.. الرجل الذي يتكلم الفرنسية كما يتكلمها الباريسى القح.. هذا المازح الماهر اللطيف، وفارس (القافية) البارعة والنكتة البديعة.. إن ذكرى صداقتي لهذا الأخ ألكسى ستاخوفتش لا يمكن أن تبرح خيالي أبدا.. إنها ستظل إلى الأبد مصدر سعادة لروحي وبهجة لنفسي. لقد كان ممثلو مسرحنا جميعا يحبونه أشد الحب، وكان يرى باستمرار بيننا. وكان الممثلون لا يفتأون يضربون به المثل في الحسن والأناقة والأرستقراطية، بل لقد كان الجميع يحاكونه ويتخذونه مثالا لهم في كل شيء.. فكان البعض يقلد حركاته وإشاراته. والبعض يحتذيه في تشكيل يديه وأصابعه

ولهجة حديثة.. فإذا احتاج أحدنا مصدرا موثوقا به عن عادات الطبقة العليا من المجتمع وتقاليدها، وعما تلبسه هذه الطبقة ومتى تلبسه وأين تلبسه وكيف تلبسه.. لم نملك إلا أن نقول: اسألوا ستاخوفتش.

لقد أحدث إخراج مأساة "أوريل أكوستا" بمشاهدها ذات المجاميع الشعبية الكبيرة وفقا لطريقة الإخراج في فرقة ميننجن لغطا كثيرا ولفت أنظار الجميع في مدينة موسكو، وراح الناس يتحدثون عنا في كل مكان، حتى لقد أصبح إخراج مشاهد المجاميع الشعبية هذه أشبه باحتكار لنا ووقفا على فرقتنا! والحقيقة أنه لم يكن في موسكو مسرح آخر غير مسرحنا يستطيع أن يبذل من الجهد لإخراج هذه المشاهد ما يبذله مسرحنا من العناية في التدريبات الطويلة الشاقة التي لابد منها لتلك المشاهد. بل لم يكن في موسكو كلها مسرح كمسرحنا يجرؤ على أن يعني بالملابس عنايتنا بها، ولا أن يتقنها اتقاننا لها. فلقد كانت هذه الناحية من علم صناعة الملابس المسرحية في مستوى هابط كل الهبوط في مسارح موسكو جميعها، باستثناء مسرحنا ولم تكن محلات بيع هذه الملابس تعرض من ملابس التمثيل غير طرازين اثنين منها فحسب هما طراز ملابس فاوست وطراز ملابس الهيجونوت، وكنا نحن، فضلا عن علمنا الواسع المحيط بصناعة الملابس، لا نفتأ نجمع متحفا بأكمله من الأسلحة المختلفة، والأثاث الثمين، وسائر المواد التي تضفي على المسرح وعلى التمثيل بهاء وروعة ولم يكن أي مسرح غير مسرحنا يستطيع أن يجمع هذه الحشود الكبيرة من مختلف الطبقات، سيدات وسادة وشبانا، نسألهم أن يعاونونا بالتفضل بحضور التداريب والمشاركة في تشكيل هذه المجاميع، فلا يبخلون علينا، بل يحضرون بانتظام ويحضرون من أرقى الأسر. وحينما كان سيدات تلك الأسر الراقية وساداتها يظهرون في الباليه في منزل منس وقد أخذت الجواهر الغالية والحلى الثمينة تخطف ببريقها الأبصار.. كان هذا يضفي على المشهد سحره الذي لا يعادله سحر، حتى إذا انفرط عقد هؤلاء المجتمعين والمجتمعات لكي تبدأ شعيرة حرمان أكوستا، وبدأ الأحبار اليهود في

ملابسهم السود ومنظرهم الرهيب.. كان لهذا كله أثره العميق في مضاعفة جلال التمثيل.

ولقد فاق أثر تمثيل هذه المأساة كل حد يمكن أن يبلغه الخيال حينما عرضت في حفلة خيرية حضرها الدوق الأعظم والدوقة بنفسيهما، مما جعل موسكو تهتز لأنباء الحفلة هزا لما تناقلته الألسن من الأحاديث عنها. لقد كانت موسكو في تلك الآونة تزهو على جميع المدن الروسية بوجود عضو من الأسرة الإمبراطورية في مكان الرئاسة منها. وكان الأشراف جميعا، وكل الموسرين من تجار المدينة يحاولون جهدهم أن يشملهم الدوق بعطفه فيتفضل بزيارتهم في بيوتهم. فبعد أن شهد الدوق والدوقة روايتنا لم يفتأ الناس أن يتساءلوا في كل مكان: "ترى من ظفر بزيارة الضيفين الملكيين: أهو نادي الصيد الملكي.. أم هم نحن.. جمعية الفنون والآداب؟".

ومنذ ذلك اليوم راح الذين كانوا ينكروننا ويأنفون حتى من زيارتنا أو مجرد الاقتراب منا يدعون أننا منهم. بل أننا فرقتهم! كيف لا، وها هم أولاء يتعللون لذلك بأنني، وأنا ابن أحد تجار موسكو، ورئيس الجمعية، وما دام الدوق والدوقة وقد زارني فتكون الزيارة تشريفا للتجار جميعا.. وبالاختصار لقد نفعنا هذا النفع كله، ولفت إلينا أنظار جماهير موسكو التي كانت تصم أذانها عنا، أو التي لم تكن قد شعرت بنا بعد.. فراحت تفد علينا كموج البحر.. وأخذت تتحدث عنا.. بل أصبحنا حديث اليوم الذي يشغل الناس ويجري على الألسنة.. واشتهرت رواية أكوستا وجذبت إليها عائلات بأكملها.

ولا جرم أن أخذت أحوالنا المالية تتحسن، وأخذ أعضاء جمعية الفنون والآداب، والممثلون الذين كان اليأس قد دب في قلوبهم والقنوط قد أفقدهم الأمل في نجاح مشروعنا.. أخذوا يؤمنون به مرة أخرى، فقرروا البقاء في الفرقة.

وتحت هذا اللواء نفسه.. وبهذه الطريقة التي كنا نسير فيها على سنن طريقة

فريق مييننجن في الإخراج والملابس الفخمة وتكوين المجاميع الشعبية أخرجنا:

عطيل

نسمع جعجعة ولا نرى طحنا

اليهودي البولندي

الناقوس الغاطس

وروايات كثيرة أخرى

الفصل الثالث والعشرون

مسرحية اليهودي البولندي

الرواية من تأليف اركمان وتشاتريان وقد حورها مخرجها ستانسلافسكي.. الموضوع بالتفصيل.. ماذا صنع المخرج في المنصة لكي تتسع لمشاهد الرواية ولا سيما في مشهد المحاكمة.. المؤلف والمخرج ينتقد نفسه في دوره بالرواية.. نصيحة للمخرجين تفيدهم في وجوب توضيح عقدة الرواية.. ماذا ينبغي توافره في صوت ممثل المآسى (التراجيديان).

وكانت الرواية التالية التي أخرجتها جمعية الفنون والآداب هي "اليهودي البولندي" من تأليف أركمان وتشاتريان. ومن الروايات ما هو ظريف في نفسه، ومنها ما هو ظريف إذا تيسر له المخرج الماهر الذي يتناوله بطريقة أصيلة.. مثال ذلك.. هذه الرواية التي نحن بصددها.. والتي إذا رويت لك خلاصة عقدتها مللت وضاقت نفسك بها وأسرع إليها السام. ولكني إذا أخذت إطار الرواية ثم وشيته لك بكل ما في خيال المخرج الصناع من بهارج وزخارف دبت الحياة في هيكل الرواية وأصبحت شيئا بديعا طريفا فيها ما يسر وما يروق. ولم يكن اختياري لهذه الرواية بوجه خاص هو أنني أعجبت بها كما هي مكتوبة في الأصل، إنما لأني أعجبت بموضوعها كما دار في روعي ورأيته بعين مخيلتي..

والآن.. إليك خلاصة موضوعها لا كما هو مكتوب بقلم المؤلفين، ولكن كما أخرجته لجمعية الفنون والآداب:

"تخيل يا سيدي مدخلا لطيفا في دار عمدة إحدى قرى الحدود في إقليم الألزاس وسط جبالها، وقد راحت النار تتأجج في الموقد، ونور الصباح ينتشر

فيبدد الظلام، وأهل الدار يشتغلون في إعداد عشاء لعيد الميلاد، وابنة العمدة حاضرة تملأ المكان جمالا وشبابا، وخطيبها الضابط في حرس الحدود ومعه رجل من عمال الغابات وآخر من أهل الجبال يجلسون معها، والعاصفة العاتية تزمجر خارج الدار والريح تعوي كما تعوي الذئاب الجائعة، والنوافذ تصر وتخشخش، والرياح تنفذ كالسهام من شقوق الضلف فتكرب الروح وتجثم على الصدر.. ومع هذا فالجالسون في المدخل سعداء منشرحو الصدور.. بل هم يتغنون تلك الأغاني الجبلية الظريفة، ويدخنون ويأكلون ويتحدثون. إلا أن هبوب الريح يشتد ويشتد كأنه يحاول اقتلاع الدار اقتلاعا، فلا يملك هؤلاء إلا أن يتوقفوا عما هم فيه آنا بعد آن، وينصتوا لما يجري في الخارج. ثم تهب الرياح هبة شديدة فتفزعهم وتقذف الذعر في قلوبهم.. إنها تذكرهم بما حدث من هبوب العاصفة العاتية ذات مرة منذ سنين غير بعيدة كما تهب الآن.. ويخيل إليهم أنهم يسمعون أجراس مزلقة – وبالأحرى عربة زحافة من عربات الجليد– ترسل صريرا رفيعا من بعيد خلال العاصفة. ولا يلبث الخيال أن يصبح حقيقة.. فإن أحدا يسوق زحافة بالفعل، وهي تشق به العاصفة.. إلا أن صوت الريح يطغي على أصوات الأجراس الفضية، ولا يزال طاغيا عليها حتى يتلاشى صوت الريح فتعود أصوات الأجراس لتتردد في الأسماع من جديد، وتزداد وضوحا وشدة، ثم لا تمضي دقائق أخرى حتى تشتد وتشتد، ثم نعرف أنها اقتربت منا كثيرا، ثم تقف فجأة. ثم لا نلبث أن نسمع وقع أقدام فوق الجليد.. ثم إذا طرق بالباب، وإذا بعضهم يدق الجليد بقدمه خارج المدخل، ويفتح باب آخر، فإذا رجل ضخم متدثر في معطف من الفرو الثمين الذي غطاه الثلج يقف بالباب وهو يقول:

"السلام عليكم!"

ثم بدأ يخلع معطفه وينثر الصقيع عن قبعته وعن ملابسه وعن لحيته الطويلة. أنه أحد هؤلاء اليهود البولنديين الذين تعودوا المرور من هذه الجهة. وقد شرع يخلع حزامه، بعد إذ فرغ من خلع معطفه.. وكان يخلعه بطريقة جعلت النقود التي

بداخله ترسل رنينها وطنينها حتى لقد سقطت قطع منها على الأرض. وراح الرجل يدفئ نفسه ويصطلى بالقرب من نار الموقد، حتى إذا زالت عنه رجفة البرد لبس حزامه مرة ثانية، وجلس لينتظر هدوء العاصفة. فلما أن هدأت نهض فلبس معطفه ثم انصرف. ولما كان الغد وجدوا حصانه وزحافته بين الجبال، أما هو، وأما حزام نقوده.. فلم يعثر لهما على أثر يدل عليهما.. ولكن ها هو ذا ضابط حرس الحدود يقول إنهم عثروا على بعض الشواهد والتي دلت على قاتل اليهودي البولندي، وأن البوليس لن يلبث أن يقبض عليه. وهنا يصل العمدة الذي يحترمه الجميع ويكنون له الإجلال والتوقير. ثم يأخذ هؤلاء الجالسون في مرحهم وحبورهم على أصوات العاصفة التي عادت إلى الهبوب في الخارج.

ثم نسمع فجأة صليل أجراس لا يكاد يصل إلى آذاننا إلا في صدى خفيف.. وهو يشتد مرة فنسمعه، ولا يلبث أن يتلاشى فلا نسمع منه شيئا. ثم يعود إلى الصليل فنسمعه، وندرك أن أحدا يقترب من الدار.. وها نحن أولاء نتبين وقع الأقدام فوق الجليد كعهدنا به، ثم ها نحن أولاء نسمع طرقا بباب آخر.. ثم لا نلبث أن ينفتح باب المدخل، فإذا شخص ضخم الجسم عنده، وهو متدثر بمعطف من الفراء الثمين، والصقيع يجلله.. ثم إذا هو يقول:

"السلام عليكم!"

ثم يأخذ في خلع معطفه، وينثر الصقيع عن قبعته وعن ملابسه وعن لحيته الطويلة، ويضع حزامه المثقل بالنقود فوق المائدة.. وإذا الحزام يرسل رنين نقوده التي تسقط منها قطع كثيرة فوق الأرض.. وإذا المجتمعون جميعها يسمرون في أماكنهم كأنهم الحجارة.. إنه ليخيل إليهم أنهم يرون شبحا! والعمدة نفسه لا يستطيع احتمال ما يرى..

بل يذهل عن الوجود ويقع مغشيا عليه!

ويسود الصمت.. ويحـ أول بعضهم أن يرد على العمدة وعيه.. ولكن–!

السـتار ينزل، وينتهي الفصل الأول.

وتجرى حوادث الفصل الثاني في غرفة كبيرة في منزل العمدة، وهذا هو اليوم المضروب لزفاف ابنة العمدة الجميلة إلى ضابط الحرس الشاب.. والخدم جميعا في الكنيسة لهذا السبب.. وفي وسعنا أن نسمع رنين أجراس الكنيسة. والعمدة وحده هو الذي بالمنزل، لأنه لا يزال مريضا مما انتابه من رعب، وها هو ذا العريس يحضر ليعوده. وبينما هما يتحدثان نرى العمدة كأنما ينصت فجأة إلى شيء ما.. إنه يخيل إليه أنه يسمع خلال رنين أجراس الكنيسة أصوات أجراس الزحافة.. الأصوات الفضية الرفيعة ذات الصرير النفاذ! والحق أننا أيضا يخيل إلينا أننا نسمعها. ولعل هذا من قبيل الوهم.. والوهم فحسب! ولكن.. لا.. لقد كانت هذه الأصوات أصوات أجراس زحافة فعلا. وما نسمعه من ذلك حق لا وهم فيه. ومع هذا.. فقد كان مستحيلا.. ولكي يسكن العريس الضابط من روع صهره العمدة المريض المرتجف نسمعه يؤكد له أنهم لن يلبثوا أن يقبضوا على القاتل، وأن العدالة سوف تأخذ مجراها للأخذ بثأر اليهودي. ولكن هذا كله لا يذهب من روع الرجل بقليل ولا كثير. وفي الوقت نفسه يصل الخدم من الكنيسة، ويصل الضيوف لحضور الزفاف، ونرى بيتهم المأذون –أعني الموثق– وصديقات العروس وقد ربطن أربطة سودا كبيرة من الساتان الفاخر حول أعناقهن، وعدد كبيرا من أغنياء الفلاحين وسراتهم من أصدقاء العمدة، ومن وراء أولئك جميعا نرى فرقة الموسيقى وقد جلس رجالها في صفة وهم على أهبة الاستعداد لكي يعزفوا بمجرد صدور الإشارة إليهم.

وتبدأ الحفلة.. ويوقع العريس ثم العروس ثم الشهود بأسمائهم في دفتر الموثق. ويقبل المدعوون فيهنئون العريس والعروس والعمدة، ولكن العمدة يعود إلى ما كان فيه من غرابة الأطوار مرة أخرى.. إنه يبدو كأنما شيئا يشغله ويأخذ عليه شعاب تفكيره.. وها هو ذا ينصت إلى شيء ما مرة أخرى. ويخيل للجمهور كأنهم هم أيضا يسمعون أصوات أجراس زحافة آتية من بعيد. ولكن الموسيقى تأخذ في

إرسال نغماتها فتطغي على هذه الأصوات. وهنا يأخذ المدعوون في القصف والرقص.. وبالرغم من هذا كله نعود فنسمع أجراس الزحافة تشتد ثم تشتد، ولكن في إيقاع منسجم وأصوات الموسيقى وقصف المدعوين ورقصهم.

ويسمع المدعوون هذه الأصوات التي تخترق أصوات الموسيقى وتشقها شقا. وهي تعلو ثم تعلو حتى لتكاد تطغي على غيرها من الأصوات.. ثم تشتد اشتدادا كبيرا حتى لتكاد تشق الآذان وتصمها.

ويشتد الهلع بالعمدة فيصيح بالفرقة الموسيقية كي تشتد هي أيضا في عزفها أملا منه في أن تطغي الموسيقى على أجراس الزحافة. وإنه ليقذف بنفسه فوق أول امرأة يراها ثم يأخذ في مراقصتها وسط هذه الدوامة العاصفة في وسط الغرفة، وهو يغني على نغم الموسيقى، وهو يصيح.. لكن أجراس الزحافة ترتفع فوق غنائه وفوق صياحه لأنها أقوى وأعنف وأمضى صلصلة وصريرا، ولا يستطيع شيء مما يفعله أن يطغى عليها أو يذهب بها. ويلاحظ المدعوون جميعا هذا السلوك الشاذ المجنون الصادر عن العمدة فيكفون عن الرقص، ويتراجعون إلى الحائط الخلفي متكبكبين متزاحمين، على حين هو لا يزال ماضيا مع الدوامة.. في رقصه العنيف المجنون في صحبة شريكته البائسة الخائفة الواجفة التي لا تستطيع فكاكا من ذراعه القوي الملتف حول وسطها.

وتجرى حوادث الفصل الثالث في الطابق العلوي من منزل العمدة.. وهذا الطابق عبارة عن سقيفة منحرفة بها جانب من الدرج –أي سلم– واصل إليها من أسفل، وله حاجز بدلا من الدرابزين. وفي الحائط الخلفي نافذة واطئة ذات شيش في مستوى الأرضية تقريبا. ونعرف من نظرنا إلى خشبات الشيش أن الوقت ليل. ونرى قرب في مقدمة المسرح منضدة وبضعة كراسي وصوانا للملابس وموقدا.. وكل ظهور هذه الأشياء للجمهور والدنيا معتمة.. ومن أسفل المنزل تأتي أغاني الزفاف السعيد، وموسيقاه المرحة والأصوات الشابة المبتهجة، والصيحات

المخمورة. ونرى أناسا كثيرين يرتقون ويهبطون عليه وهم يتحدثون ويثرثرون. إنهم يصحبون العمدة إلى أعلى لأنه متعب ويريد أن ينام. وها هم أولاء يودعونه ثم يهبطون.. ويهرع العمدة المعذب إلى الباب فيرتجه من خلفهم.. وقد بدا التعب عليه بالفعل واشتدت صفرة وجهه، ثم ها هو ذا يجلس.. ولكن أصوات الأطباق لا تزال تأتي من أسفل.. وتأتي معها –إذا أرهف الإنسان أذنيه– أصوات أجراس الزحافة.. الأصوات المهلكة.. المريعة!

ويخلع العمدة ملابسه وهو يرتجف مما يصل أذنيه من تلك الأصوات الشنيعة.. ثم ينطرح على فراشه ليلتمس في النوم مهربا مما يزعجه منها، وذلك بعد أن يطفئ الشمعدان المتقد.. ولكن.. يا للمسكين.. لقد أخذت أصوات السيمفونية الشنيعة المريعة تعود من جديد!

إنه من هذيان الأذن واختلاط السمع ما يقتحمها من هذه الأصوات التي ينقلب فيها الغناء البديع الآتي من أسفل فيستحيل فيها بطريقة غريبة لحنا جنائزيا، كما تنقلب أصوات الضيوف السعداء المحبورين وأحاديث الشباب المجدود فتكون أصوات سكارى أشبه بنعيب أسود صادر من وادي الموت.. وكما يستحيل قرع الأطباق فيكون أقرب إلى صلصلة أجراس الكنائس معلنة صعود روح إلى بارئها. ومن خلال هذه الأصوات كلها تسمع صوتا متفردا يصل في صرير وحدة كما يتفرد في السيفونية الصوت الرئيسي المقصود بالذات.. وهو يصل في عنف وإصرار مرة كأنما يشق طريقه إلى أسماعنا شقا وسط زحمة من الأصوات الأخرى.. ثم يصل مرة أخرى طاغيا مسموعا في وضوح وعنفوان كأنما انتصر على غيره من الأصوات وأخمدها.. وذلك لكي يقر في أذني العمدة المذعور، الذي لم يبارحه هذا الصوت المزعج منذ ظهور اليهودي في الفصل الأول، وحينما يسمع العمدة هذا الصوت نراه يفزع ويرسل أنينا موجعا ثم لا يلبث أن يهذي بكلام غامض مكتوم غير مفهوم. ويبدو لنا أنه يتحرك، لأن السرير يرسل أنينا وصريرا هو أيضا، ثم إذا شيء يسقط على الأرض.. لعله مقعد دفعه بيده.

ثم يأخذ شيء من الضوء يبدو في وسط الغرفة حيث موضع السرير، وإذا أشعة داكنة تنبثق في شحوب وزرقة لا تدري من أين تأتي.. وهي تشتد مرة وتضعف مرة أخرى، ثم نتبين بالتدريج وجود شخص كأنه مرسوم جالسا فوق الوسادة مرتفعا فوقها عند ظهر السرير الذي أصبح الآن أشبه بالدرابزين.. وهو الآن يتبدى رويدا رويدا وفي انسجام عجيب مع هذيان تلك السيمفونية الحزينة. أما رأسه فمنحن إلى صدره، وقد جلله الشعر الأبيض وتدلى مشيبه على وجنتيه. وأما يداه فمربوطتان، وهو حينما يحركهما يسمع لهما صوت كأنه صوت السلاسل. ونرى خلف السرير الذي تكوم فوقه هذا الإنسان الشبح عمودا عليه نقش لا نستطيع قراءة ما فيه. إن الإنسان ليخيل إليه أنه عمود من أعمدة التشهير بالمجرمين ربط فيه واحد منهم.

ويشتد الضوء لكنه يمسى أكثر شحوبا وأكثر اخضرارا.. وأشد ابتعاثا للذعر والرهبة. وهو ينتشر فوق الجدار الخلفي ويصبح ظهارة معتمة للموجودات السود ولظلال الأشباح.. أولئك الذين وضعوا أنفسهم أمام الأضواء الأرضية، وقد جعلوا ظهورهم للجمهور. وفي الوسط، وقرب المنضدة، جلس رجل سمين متدثر بعباءة سوداء وعلى رسه قبعة قاض، فوق منصة مرتفعة، وقد انتشر على جانبيه من يمين وشمال رجال آخرون في مثل زيه وجلسته، وإن لم تكن لهم قبعات طويلة كقبعته. وعلى يمين المسرح، حيث صوان الملابس، وقف رجل طويل نحيل كأنه ثعبان، عليه عباءة سوداء يمد قامته نحو المجرم. وإلى الشمال، حيث الموقد، وقف رجل يبكي، وهو مسمر كالحجر، وقد وضع كوعيه فوق مقعد الخبر الأعظم.. إنه المحامي.. وهو أيضا يلبس عباءة سوداء وقبعة المحامين.

وتجرى محاكمة المجرم كأنما تحصل في كابوس.. إنها تجرى بطريق الهمس الذي يتغير إيقاعه باستمرار، والقاتل لا يني يخفض رأسه دائما، ولا ينفك شعره الأشيب يغطي وجهه. إنه رفض أن يجيب. وها نحن أولاء لا نلبث أن نرى جسما غريبا يبرز من الركن الذي علق فيه العمدة ملابسه.. ثم لا يزال هذا الجسم الغريب يكبر ويكبر، ثم هو يزحف ويزحف فوق الحائط حتى يبلغ السقف، ثم ينخفض من

هناك وينخفض حتى يكون فوق القاتل.. ثم نراه ينظر في وجهه مباشرة. إنه منوم مغناطيسي!

وهنا يضطر القاتل إلى أن يرفع وجهه، بل هو يجبر على ذلك إجبارا. ثم هانحن أولاء نتبين في وجهه أنه هو العمدة نفسه.. وهو يبكي تحت تأثير التنويم المغناطيسي وهو في وقفته العجيبة تلك، مطرقا قليلا، وقد أخذ يشهد في أسلوب متقطع. ويرفض القاتل الإجابة على أسئلة الحاكم حين يسأله عما فعله باليهودي البولندي الذي قتله وسرق نقوده.

وعند ذلك تنشب زوبعة من الأصوات الكابوسية، إن صح هذا التعبير! ويعود من جديد هذيان السيمفونية التي قوامها تلك الأصوات المزعجة المذهلة. ويأخذ المسرح في الإظلام تدريجيا، ونرى وهجا قرمزيا فيما وراء زجاج الباب الموصل إلى السلم. ويظن العمدة الذي استولى عليه الكابوس أنه وهج كور حداد فيجرى نحوه لكي يدفع بجثمان اليهودي القتيل في مسارب النار الضيقة المتأججة فوق الكور المتوهج عسى أن يبيد الأدلة الناطقة بجريمته جميعها ويعفي على آثارها ويكون هذا شاهدا على أنه أحرق كل هذه الأدلة من قبل، وأحرق معها روحه أيضا! لقد تم كل شيء في الظلام.. في الظلام!

ثم هانحن أولاء نرى أشعة الشمس الحمر المشرقة وهي تنفذ من خلال فتحات شيش النوافذ، وصيحات الضيوف المخمورة المنتشية يرتفع من أسفل فتملأ الأسماع. وها هي ذي طائفة من الضيوف ترتقي الدرج لكي توقظ العمدة.. لأننا أصبحنا.. وغمرت الشمس بأشعتها الآفاق جميعها. ونحن نسمع طرقا على الباب.. لكن أحدا لا يجيب.. إن الجواب الوحيد هو الصمت.. ثم نسمع ضحكا لا يلبث أن يخمد ويتبعه صمت من جديد.. إن أحدا لا يجيب على الطارق. ويستولي العجب على الضيوف الواقفين في الخارج، ثم سرعان ما ينقلب العجب فيكون ذهولا.. ثم يستحيل الذهول خوفا.. ثم إذا هم يحطمون زجاج الباب

ويقتحمون الغرفة ليجدوا أن العمدة قد فارق الحياة!

أما كيف تحولت الغرفة فصارت صالة للمحاكمة فقد تم ذلك بطريقة لم يكن أحد يتنبه إليها، مما خلق طابع كابوس شديد حدث من أثره أن كان بعض المتفرجات العصبيات يغادرن أماكنهن في الصالة حتى لا يشهدن هذا المنظر، في حين كان بعضهم يغمى عليه بالفعل.. وكان هذا يتكرر في حفلات هذه الرواية جميعها، ولكن.. بينما كان هذا يحدث للمتفرجين، كنت أنا.. وأنا أقوم بدور العمدة –أرى صورة جد مختلفة مما يراه الجمهور. لقد كان الممثلون الهواة الذين يقومون بدور القضاة، ومن بينهم كثيرون من الشخصيات المحترمة من أعيان موسكو، بل كان من بينهم جنرال مدني ذو حيثية كبيرة يمثل دور الحاكم وله جسم كبير بادي الهيبة قوي العضلات.. كان هؤلاء يزحفون في الظلام على أيديهم وأرجلهم مسارعين إلى احتلال أماكنهم حتى لا يكشفهم النور لأنظار المتفرجين وهم يفعلون ذلك. وكان الكثيرون منهم إذا أحسوا أنهم ربما تأخروا في الوصول إلى تلك الأماكن أخذوا يدفعون من أمامهم زملاءهم الزاحفين حتى يتم كل شيء في ميعاده. وكان هذا شيئا مضحكا بحيث كنت أخشى أن يشغلني ويخرجني من حالة الاستغراق الواجبة قبيل المشهد الأخير.. مشهد القمة.. من المسرحية كلها. وكنت في هذه الحالة أغمض عيني وأقول لنفسي: "فهذا هو المسرح دائما! هنا يحدث هذا الشيء المضحك.. وهو مع ذاك يثير كل الرعب والفزع في الصالة!".

إنني مولع بخلق جو شيطاني في المسرح. وكم ذا يسرني أن أجد رواية كلها هراء يمكن أن ينخدع به المتفرج، رواية من النوع الذي لا يستطيع المتفرج أن يجد له تأويلا. فالمسرح لا يزال يستطيع أن يفعل الأفاعيل في دنيا الخيال. ورجال المسرح لم يفعلوا بعد نصف ما يمكن أن يفعل من الأعاجيب في مسارحهم.

وأنا أعترف بأن أحد الأسباب التي من أجلها أخرجت هذه الرواية هو ما في هذا الفصل الأخير من هراء ومظاهر خداعة، تلك المظاهر التي تبدو شيئا ظريفا

فوق المسرح. وأنا لم أرتكب بذلك خطأ ما. ولقد نجحت الرواية نجاحا عظيما، وكان الجمهور يصفق تصفيقا مجنونا عقب اسدال الستار.. وكان يصر على رفع الستار عشرات المرات ليحيى ويبدي إعجابه. يحيى من؟ يحييني. لماذا؟ هل من أجل إخراجي أو من أجل تمثيل. لقد كان يزدهيني أن أظن أن التحية كانت للتمثيل. وكنت أظن أن تمثيلي كان يبلغ حدا عظيما من الاتقان، وأنني أصبحت ممثل مآس من الطراز العظيم، فهذا الدور كان من الأدوار العظيمة التي كان لا يفتأ يمثلها ارفنج وبارناى وبول مونيه وآخرون.

وأنا إلى الآن، وكلما عدت بذاكرتي إلى تلك الأيام التي مثلت فيها ذلك الدور، أحسب أنني لم أقم بتمثيله بطريقة ردیئة. لقد كنت أعطي الدور كل سماته المميزة التي يتسم بها رجل عجوز.. مواطن صارم له منصبه الهام ومنزلته الاجتماعية المرموقة.. ثم كان هناك هذا الضبط.. ضبط النفس وكبح جماح العاطفة. لقد كانت الرواية من الروايات التي تثير اهتمام الجمهور وتملك عليه تفكيره، ولكن هذا الاهتمام لم يكن ناشئا عن الناحية النفسية والحياة الداخلية للروح الإنساني في الدور، ولكنه كان ناشئا عن عقدة الرواية نفسها. ترى من يكون القاتل؟ هذا هو اللغز الذي كان يثير اهتمام المتفرج، والذي كان يلتمس له حلا باستمرار. وكانت الرواية حافلة أيضا بتلك اللحظات العالية. اللحظات التي تشبه الذروة، والتي لابد منها للمأساة الرفيعة. مثال ذلك نهاية الفصل حينما يغمى على العمدة، وفي نهاية الفصل الثاني حينما ينهض العمدة ليرقص هذا الرقص المحزن المجنون، وفي الفصل الثالث في المشهد العابث الذي يفيض هراء. ولكن من ذا الذي حلق هذه اللحظات القوية الخارقة؟ إنه المخرج بلا شك.. وهو الذي يستأهل أن يتوج جبينه بأكاليل الغار.. وليس الممثل. وكان هو أيضا صاحب الفضل في كل ما عاد على الرواية بالنفع وأكسبها هذا النجاح.

وقد علمتني هذه التجربة أكثر من هذا كيف يمكنني أن أمد يد المساعدة للممثل من الخارج. بل لا أزال أرى فيها فائدة أخرى للمخرجين أنفسهم في الوقت

الحاضر –وهذه الفائدة هي الطريقة التي يتمكن المخرج بواسطتها من توضيح عقدة الرواية التي يتولى إخراجها وكيف يجلو سلسلة حوادثها الظاهرية. ونحن كثيرا ما نرى مسرحية تعرض فوق المنصة دون أن نفهم فهما كافيا وبلا غموض التسلسل المنطقي للحواث، ولا زمن وقوعها ولا كيف كان كل منها سببا لما بعده ونتيجة لما قبله.. تلك الصفة التي يسميها الشاعر بوشكين: "الظروف المعطاة". وهذا هو أولى الأشياء بالتوضيح في أي رواية، لأننا لا نستطيع بدونه أن نتحدث عن الطبيعة الداخلية للمسرحية. ولكن حتى في هذه الناحية كنت ألمس شيئا من الخطأ الفاحش يقع فيه الممثلون أنفسهم فالسادة الهواة الذين كانوا يمثلون معنا لم يكونوا من أساتذة الإلقاء ولا ممن يجيدون الكلام.. بل لم أكن أنا نفسي من هذا الطراز.. ومن ثم فقد كانت الأجزاء التي يلقى فيها منلوج أو حكاية طويلة تبدو أجزاء ضعيفة لكثرة ما يضيع على المتفرج سماعه جيدا من كلامها بسبب رداء التعبير وسوء النطق. وقد اشتد علينا النقاد وسلقتنا ألسنة المتفرجين بسبب هذا العيب، وأخذ البعض يغمزنا ويوصينا أن نتعلم كيف نتكلم فوق المسرح من الممثلين الذين هم أحسن منا في المسارح الأخرى. إلا أننا كنا ننطوي على الخوف من أمور لم نكن نؤثر الكشف عنها وكنا نحتج بما يأتي:

"إننا تفضل النطق الذي لا وضوح فيه على النطق الجلي الذي يتبعه الممثلون الآخرون. إن هؤلاء إما أن يغنجوا بالكلام يلقونه في دلال وعنة، وإما أن يتحرروا المرور بكل نغم السلم الموسيقى في كل عبارة يقولونها، وإما أن تراهم وكأنهم يتنبأون في ذهول وغيبوبة. إننا لا تمانع في أن يعلمنا أي إنسان كيف نتكلم في بساطة وفي جرس موسيقى وبأسلوب نبيل جميل.. ولكنا نأبى أن نأخذ بطرف من هذا الإلقاء البهلواني الذي يملؤه الممثل بتلك اللوعة كلها وذلك الشجن وما إلى اللوعة وانشجن من سقط المتاع. وألعبانيات الإلقاء التمثيلي. ونحن نؤثر هذه البساطة نفسها في حركتنا وتمثيلنا، لأنهما إذن كانا شيئا متواضعا وليسا على قدر كاف من التعبير والانسجام الخليق بالمسرح الراقي إلا أن هذا خير من أن يكونا

شيئا زائفا، ولا سيما إذا كانا يصدران على منوال إنساني بسيط. إننا لنكره كل ما هو مصطنع مفتعل في مسرحنا، في حين نعشق كل ما يروق العين ويسبى اللب من المناظر اللطيفة الخلابة. وهذا هو الفرق العظيم بين ما نحب ونكره.".

وقد أقنعني إخراج هذه الرواية إلى حد ما بأنني لم يكن في وسعي أن أمثل أدوار المأساة نفسها بل الأدوار القريبة من المأساة. لقد كنت ممثل مأساة – وبالأحرى: تراجيديان –ولكن كان ينقصني أعلى نغمة في آلة المأساة الموسيقية، وذلك كما يفتقر المغني الصداح إلى نغمة "سي" العالية. لقد كنت أفتقر في اللحظات التي ترتفع فيها الفجيعة إلى أعلى ذروتها إلى معونة المدير الفني –أي المخرج– التي كنت أتلقاها في هذه الرواية بالذات أكثر مما كنت أتلقاها في أية رواية أخرى، حتى في مأساة "أوريل أكوستا" نفسها. لقد كانت الفائدة التي عادت على من هذه الرواية تنحصر في أنني مرنت نفسي فيما كان في هذا اللون الجديد من خير.

الفصل الرابع والعشرون

مسرح المحترفين

المؤلف يخرج للمحترفين لأول مرة فيأمرهم بخلع جلودهم القديمة.. المحترفون القدامى هم سبب سقوط رواية المفتش العام لأنهم لم يخلصوا جلودهم هذه.. تجربة ثانية للمؤلف مع المحترفين في رواية هائل لمؤلفها الألماني العظيم هابتمان.. كيف كانوا يمتحنون الممثلين؟.. ثورة المؤلف على حظيرة الخنازير التي كانوا يسمونها مسرحا.. الثورة تضع كل شيء في مكانه.. طرق جديدة وروح جديدة يفاجئ بهما المؤلف الممثلين.. تحايل المؤلف في ترويض الممثلين والسيطرة عليهم في أثناء التدريب.. عود إلى إخراج مسرحية هائل..

كنت كلما احتجت إلى مساعد يأخذ بيدي لكي أصل بمسرحنا إلى الطراز الذي أحلم به وأفكر فيه.. مساعد يحمل عني نصيبا من الأعمال المسرحية الكثيرة المعقدة، ويستقل بالناحية الإدارية البحتة، على أن يكون من المديرين الأكفاء الذين أرسوا دعائم المسرح بالفعل، وكنت كلما احتجت إلى ممثلين أكفاء أسد بهم الفراغ الذي لابد من سده في أدوار الروايات التي نقوم بتمثيلها ولا أجد من ينهض بالكثير منها بين أصدقائنا الهواة، لا أحد مندوحة عن الاستعانة بالممثلين المحترفين والمديرين المحترفين، بل كنت أحاول باستمرار إخراج كثير من الروايات بالاشتراك معهم على ما رأيت في الفصول السابقة. مثال ذلك حينما قمت بإخراج رواية "المفتش العام" للكاتب جوجول في أحد المسارح الصيفية القريبة من موسكو. لقد حضرت لمباشرة التدريب فلقيني رجال المسرح بالاحترام والترحيب، وإن لم أكن في ذلك الوقت إلا هاويا مبتدئا.

وليت شعري، من ذا الذي لم يكن يعرف رسم حركة هذه الرواية أو ما تفتقر

إليه من أثاث وأدوات، أو ما نسميه بلغة المسرح: أكسسوار؟ لقد كان كل شيء في مكانه. من الكنبة الكبيرة إلى الكرسي الصغير.. كل شيء.. وسار التدريب دون أن يعوقه عائق، حتى لقد كان من يراه يظن أن هؤلاء الممثلين قد مثلوا مع بعضهم مئات المرات. وكان مما يلفت النظر أنهم لم يكونوا يخلقون شيئا ولا يبتكرون أي شيء، حتى غنة الصوت البسيطة.. بل الإشارة باليد أو اللمسة التي لا قيمة لها.. كانت طريقتهم هي الطريقة القديمة المشفوفة نفسها.. القالب المعروف الذي لم يتغير منذ أن ظهر في عالم مسرحهم.. ذلك القالب الذي ضاق به جوجول واحتج عليه بكل ما فيه من قوة في خطابه المعروف الذي تكلم فيه عن إخراج رواية "المفتش العام".

وتعمدت ألا أعترض سبيل الممثلين، وألا أوقفهم لأبدي ملاحظاتي على ما يصنعون، حتى إذا انتهوا من تمثيل الفصل الأول تقدمت إليهم وأزجيت له مشكري، وبالغت فقلت لهم أنهم لم يتركوا لي شيئا قط إلا أن أحضر حفلة الافتتاح وأصفق إعجابا مع المصفقين، لأن الإخراج كان تاما وبالأحرى —جاهزا ولا ينقصه شيء إلا أن يعلن عن حفلة الافتتاح، وإلا مسرح مكتظ بالمتفرجين.. ثم يرتفع الستار! أما إذا كان لابد من تمثيل جوجول كما أفهم أنا جوجول.. فقد كان كل ما قاموا به من هذا الذي صنعوه في الفصل الأول شيئا لا قيمة له ولا خير فيه من أوله إلى آخره! وهنا ألح الممثلون في أن أذكر لهم صفة الإخراج الذي أريد وهم على أهبة الاستعداد ليغيروا كل شيء على النحو الذي أريد.

وهنا، صعدت إلى المسرح ثم قلت: "إذن هلموا نبدأ من جديد. لقد وضعتم هذه الكنبة ناحية اليسار. فاجعلوها ناحية اليمين. وباب الخروج ناحية اليمين. فاجعلوه في الوسيط. ولقد بدأتم التمثيل من هذا المكان.. من فوق الكنبة.. لا.. بل اذهبوا إلى الجانب الآخر".

وعلى هذا النحو شرعت ألقى الأوامر إلى هؤلاء الممثلين المحترفين بكل

الاستبداد والغطرسة اللذين كانا جزءا لا يتجزأ من طبيعتي في ذلك الوقت.

وبعد ان "شقلبت" لهم المسرح رأسا على عقب: قلت لهم: "والآن.. فلنبدأ".

وارتبك الممثلون جميعا.. وبدت الحيرة في وجوههم الساهمة، وذهبوا إلى الناحية الأخرى من المسرح وهم في حيص بيص، لا يدرون أبان يجلسون. وأسرعت إليهم فأريتهم أين يجلسون.. لقد كانوا عاجزين كل العجز. ولا قدرة لهم على خلق حركة جديدة، أعني ميزانسين غير الميزانسين الذي تعودوه!

وقال أحدهم وهو لا يدري ماذا يصنع: "ثم ماذا بعد هذا؟".

وقال آخر: "ثم أين أذهب بعد ذلك؟".

وسألني ثالث وقد فقد كل ثقة بنفسه، وكأنما ارتد هاويا مبتدئا بسيطا: "وكيف أقول الجملة –الفلانية؟–".

ومن ثمة فقد أخذت ألقى أوامري إلى حضراتهم على النحو الذي كنت أتبعه مع الهواة. ولم يكن شك في أنهم كانوا يضيقون كل الضيق بما يؤمرون به، إلا أنهك كانوا يطيعون.. وينفذون. وكيف لا، وقد ضاعت الأرض من تحت أرجلهم جميعا، وزلزلوا زلزالا عظيما؟ لقد كان كل ما أقوله وكل ما أريده منهم هو وجه الصواب. ولقد تبين لي –ولهم أيضا– وجه الصواب فيه في السنين الطويلة المستقبلة التي مثلنا فيها رواية "المفتش العام". إلا أن الوسائل التي كنت أستعين بها في تحقيق أفكاري الجديدة في الإخراج وفي توجيه الممثلين وإقناعهم لم تكن هي الوسائل الشافية الكافية.. أعني إنها لم تكن الوسائل الصحيحة. فمجرد الاستبداد الذي يسلكه المخرج لا يقنع الممثل في صميم نفسه.. بل هو لا يمكن إلا أن ينتهك صميم هذه النفس ويملأها سخطا. والظاهر أن قطا أسود شرسا بادي النواجذ والأنياب أخذ يعدو بيننا بالفعل. فلقد لمست بنفسي معنى دسائس الممثلين ونمائمهم والمقالب التي فطروا على حبكها، وما يسميه الأمريكيون "Kidding" وما نسميه نحن: "المناكفة!" ثم تهيأ لي أن أعرف أيضا أن هدم

القديم أسهل بكثير من خلق الجديد.

ولم تنجح الرواية.. وكان السبب في عدم نجاحها بسيطا سهلا.. إذ لم يجد الممثلون الوقت الكافي لخلع أرديتهم القديمة.. أعني طريقتهم السالفة البالية الغثة، والتعود على لبس أرديتي الجديدة.. أي طريقتي الحديثة.. لبسا يجعلهم يتمرسون بها و(يأخذون عليها). لقد ذهبت محاولاتي مع الريح، فلم أعلمهم شيئا.. ولم يفيدوا مني شيئا إن كل الذي عاد عليهم من ذلك هو الارتباك والحيرة.. أما هم.. فقد علموني شيئا كثيرا.. علموني ما لم أكن أعلم!

لقد كانت أولى تجاربي مع السادة المحترفين أبعد من أن أسميها نجاحا.

أما تجربتي الثانية فقد نالت قسطا أوفى من النجاح. لقد دعاني مدير مسرحي وهو يتمتع بشهرة عظيمة وممن رزقهم الله الموهبة والإلهام والحنكة، وإن كان بالطبع كغيره من رجال المسرح المحترفين الذين علاهم الصدأ حتى أكل منهم وشرب.. دعاني لكي أخرج له رواية هاوبنمان المعروفة: "هائل".

في مسح سولودفنيكوف الفخم الضخم. وقد توليت إخراج هذه الرواية في نفس الوقت الذي كانت الاحتفالات بتتويج القيصر نيقولاى الثاني قائمة فيه على قدم وساق، وكان شعوري بالمسئولية في إخراج هذه الرواية شعورا مضاعفا، لأن الذين سيحضرون حفلة الافتتاح لم يكونوا مقصورين على عظماء الروس فحسب، بل كان هناك عدد كبير من الضيوف الأجانب الممتازين سيشهدونها أيضا. وفضلا عن الفرصة التي أتاحها لي إخراج هذه الرواية في أن يذاع اسمي وسط جماهير أضخم لم تكن تعرفني، فقد أردت أيضا أن ألم بطرق الإخراج التي كان يدخرها هذا المخرج العظيم الذي دعاني لإخراج هائل.

ومن يدري! لعلني لم أكن أنشد من هذا كله إلا أن أستكشف هذا الرجل!

وقد حدث هذا في أثناء الصوم الكبير، وهو الصوم الذي كان الممثلون يفدون على موسكو من كل فج ليتعاقدوا على العمل في مسارحها للموسم المقبل. وقد

دعيت للاشتراك في تكوين الفرقة ولامتحان الممثلين الذين كانت الحاجة ماسة إليهم للرواية المقبلة. وفي الميعاد المحدد لي في الدعوة وصلت إلى العنوان المذكور فيها لأجدني في مخزن كبير خرج منه صاحبه المفلس منذ دقائق.. فماذا رأيت؟ رأيت أكواما من القذارة وأحمالا من سقط المتاع والورق الوسخ المبعثر والصناديق المهشمة والأرفف المخلعة، وكنبة قديمة تهشم مسنداها وظهرها، وعددا كبيرا من الفوتيهات ليست أسلم حالا من الكنبة، وإعلانات قديمة عن بضائع مصنوعة، وسلما دائريا ينتهي إلى طابق علوي له نافذة قذرة وسقف منخفض كان لا ينفك يصطدم برأسي.. ثم كومة من الصناديق القديمة! وأنظر وأعجب معي! لقد رأيت السيد السند المدير يجلس هو ومساعده على صندوقين من هذه الصناديق.. ثم أنظر وأعجب مرة أخرى!

لقد كان أناس يأتون إلى هذين السيدين العظيمين وهما في مجلسهما هذا ليعرضوا أنفسهم عليهما.. أناس فقراء.. قذرون.. لا تستر أبدانهم إلا أسمال.. فينظر إليهم السيد السند المساعد ويحدجهم بنظرات فيها كبر وفيها زهو ثم يأخذ في سؤالهم. ومن هؤلاء فتاة بائسة صغيرة السن راح يقول لها:

"تعالى.. أرينا سافك! لا لا.. ارفعي ثوبك أكثر.. أكثر أيضا.. فلابد أن يكون لك ساقان ممتلئتان صالحتان للبنطلون الأكروباتي (البهلواني) الضيق لا بأس.. أرينا صدرك وكتفيك..!".

وتشرع الفتاة المرتبكة في خلع ملابسها في هذا الجو القارس المثلوج، ثم تحاول أن تبدو في منظر بديع أخاذ بقدر ما في مستطاعها. ثم يقول لها السيد السند:

"أرينا صوتك.. غن!".

"إنني ممثلة درام.. أنا لا أغني".

وهنا يصدر المدير العظيم الجالس فوق الصندوق إياه أمره إلى مساعده السيد

السند قائلا:

"إذن فاكتب عندك.. إنها تصلح لدور شحاذة!".

ولا تعانع الفتاة.. بل.. إنها تنحني للسيد المدير انحناءة الشكر والممنونية، ثم تمضى فرحة محبورة! وا أسفاه!

ثم يشرعون في النداء على غيرها.. ولكني.. لا يسعني إلا أن أوقفهم.. وأغلق الباب، ثم أطلب إليهم أن يوضحوا لي ما خفى علي من هذا كله.

لقد قلت لهم متسائلا في لطف ولهجة تسيل رقة

"عفوا يا سادة.. إنني لا أستطيع المضي في هذا.. أتظنون أني في مقدور الإنسان.. أي إنسان.. أن ينهض بشئون الفن ويمارس أعمال الجمال في حظيرة للخنازير كهذه؟ إن فنون الذوق وأعمال الجمال لها مطالبها التي لابد من استكمالها، حتى لو لم تستكمل بصورة جيدة.. وبدون هذا لا يمكن أن تكون فنون ذوق.. ولا أعمالا جميلة.. وإليكم الحد الأدنى لما تطلبه أبسط جماة مهذبة.. ولست أقول ما تطلبه أعمال الفنون الرفيعة وشئون الجمال العليا:

"هاتوا من يكنس هذه القاذورات كلها ويبعدها من هنا".

ثم اغسلوا هذه الأرضية الشنيعة والنوافذ البشعة.. وأشعلوا نارا لتدفئ هذا الإسطبل.. ثم ضعوا عددا من الكراسي ومنضدة بسيطة في تلك الغرفة.. وضعوا محبرة وقلما على المنضدة.. ليتمكن الإنسان من الكتابة على المنضدة لا على الحائط كما تصنعون الآن.. فإذا فعلتم هذا.. فسوف أبدأ عملي بكل ما في من حماسة.. فلا.. لشد ما أغثيتموني وأثرتم (القرف!) في نفسي!

"ثم اسمع أنت بالذات أيها السيد المدير.. إنك على رأس مؤسسة من واجبها تهذيب المجتمع وتنويره.. والممثلون هم أقرب أعوانك إليك، وأكثر مساعديم ثقافة.. فلا تنس هذا أبدا.. ولا تسمح لنفسك بأن تتحدث إليهم على أنهم حثالة

من العاهرات واللصوص.. بل على أنهم أناس يستحقون أن يسموا ممثلين.. وإذا كان هذا الذي قلته لك لم يسؤك.. بل على العكس.. قد ألهمك الصواب، وأوحى إليك فكرة خلق عمل نظيف جيد، فهات يدك.. وهلم فصافحني على أن نلتقى قريبا للشروع في هذا العمل النظيف، أما إذا كان ما قلته لك قد وقع من نفسك موقع الإهامة والتحدي.. فهات يدك أصافحك، على ألا نلتقى بعدها أبدا!".

إنني لم أصنع شيئا فيه ما يسوء السيد المدير.. وقد سرني أن أجد رجلا مرهف الحس.. مهذبا.. لطيفا.. لقد أربكته كلماتي.. ولم يزد على أن ضرب جبيته بيمينه وهو يقول:

"يا لي من غبي أبله! لماذا فاتني أن أفهم هذا من قبل؟".

ونهض فعانقني.. ثم ودعته وانصرفت.".

ولما عدت، وجدت المكان قد انقلب فأصبح نظيفا دافئا ممتلئا بهجة، ووجدتهم قد أحضروا إليه أثاثا خرافيا كأبدع ما يستعمل في بهو من أبهاء القصور في رواية أوبريت. ووجدتهم قد أسدلوا على النوافذ والأبواب في الدور الأسفل والطابق العلوي ستائر رائعة زانتها رسوم مسرحية، موشاة بأطراف ذهبية، وقد انتثرت الكراسي المذهبة والمفضضة هنا وهناك.. وغطيت المناضد بمفارش المخمل والحرير، والفازات المصنوعة من الورق المقوي تزين كل ركن، وفوق المنضدة الكبرى ساعة لطيفة من الورق أيضا.. وحدث ما شئت عن السجاد الثمين، والماء النقي، والأكواب البلورية، ومطافئ السجائر الفخمة والشاي اللذيذ تحت طلب الممثلين. وقد حولت الغرفة العليا فصارت حجرة خاصة للمدير مؤثثة أحسن تأثيث. وقد طرب الممثلون لهذا التبديل فكانوا يسارعون إلى تغيير معاطفهم البالية والظهور بمظهر نظيف لائق.. لائق بالممثل الذي له احترامه، أو يجب أن يكون له احترامه في المجتمع، بوصفه إنسانا يعمل في دنيا الذوق والفنون الجميلة العليا.. وأخذوا من ذلك الوقت يهذبون سلوكهم، بل كانوا يأخذون في هذا السلوك بآداب

الروايات الأسبانية التي يشتمل عليها مخزونهم. وكان سلوكا من نوع غريب حقا، لأنه لم يكن سلوكا روسيا.. ولكني لم أبال.. فقد وصلت إلى ما كنت أصبو عليه بالرغم من كل شيء آخر.. وأصبح من الممكن أن يتحدث الجميع بعضهم إلى بعض كما يتحدث البشر فيما بينهم.. إن أحدا، مهما كان لم يعد يوجه إلى أصغر ممثل أو أصغر عامل كلمة نابية.. والكلمات النابية نفسها انتفت من هذا المكان.

وبدأ العمل يسير سيرا حسنا، وكان الجميع يتدفقون حمية وحماسة، وكان كل شيء يبشر بثمرة جديدة غريبة على هؤلاء الممثلين الريفيين الذين ملوا بذاءات الريف وجلافاته وضاقوا بها ذرعا بمجرد أن تذوقوا نعمة هذا السلوك الجديد.

والظاهر أنهم أخذوا يالفونني ويحبونني، بدليل أن كلا منهم كان يحاول أن يشعرني بذلك في اتصالاته جميعها بي. واضطرنا المسرح الذي لم يكن قد استؤجر إلا لمدة تبدأ بأسبوع مقدما إلى مواصلة التدريب في هذا المكان المؤقت. وكان أول ما أخذتت به نفسي أن أحفظ أسماء الممثلين جميعا وألقاب عائلاتهم.. وتصور أنت مقدار الدهشة التي كانت تستولى على ممثل من الدرجة الثالثة.. ممثل لم يتعود قط أن ينادى إلا بعبارة: "اسمع هنا.. أنت يا..!" وهو يسمعني أناديه باسمه الحقيقي، ولقب عائلته.. وفي قدر كبير من الاحترام و.. الآدمية! لقد كانت هذه المعاملة الجديدة عليهم جميعا شيئا أشبه برشوة لذيذة لا يستطيع واحد منهم أن يقاوم سحرها!

وبدأت التدريبات وفقا لخطة مرسومة وطرق جديدة كانت غريبة عليهم جميعا كل الغرابة. لقد كنت هذه المرة، وبعد الدرس الذي وعيته ولم أنسه قط حينما كنت أخرج رواية "المفتش العام" أكثر حرصا وأشد تنبها. لقد أخذ الممثلون يفهمونني بصورة أفضل.. وأخذ كل شيء يسير في الطريق الذي أشتهي ويشتهي المدير العام الذي كان يمطرني بعبارات الثناء والمجاملة لما كان يسميه مقدرتي في معاملة الممثلين.. وإن كنت أنا لا أراها شيئا جديدا أو مخالفا لما أعامل به الناسر

جميعا، وإن كانت مع ذاك أيضا شيئا جديدا في دنيا المسرح.

ومضى أسبوع.. وانتقلنا إلى المسرح المستأجر، فدهانا من أمر قذارته ما دهانا، وهالنا من حالته الرثة ما هالنا.. لقد كان بردا زمهريرا، وأكواما من القاذورات، وفوضى شاملة في الصالة وفي غرف اللبس. واضطررنا برغم أنوفنا إلى إلى لبس معاطفنا وقباعتنا وكل ما يقينا البرد والزمهرير. وكان الممثلون يضطرون إلى الازدحام في الممرات الضيقة والتكاكؤ فيها منتظرين نوبات دخولهم، كما كانوا مضطرين إلى قطع الوقت في القيل والقال لأنهم لم يكونوا يجدون ما يفعلون.. غير هذ طبعا! ومن تم فقد انهار النظام تماما، وأسفنا أسفا شديدا لتركنا المكان السابق.

وكان لابد لانقاذ الموقف من تدبير خدعة سياسية مفاجئة. ففي أحد التدريبات صرفت الممثلين وغادرت المسرح بعد أن تركت للسيد المدير العام كلمة هي تكرار لم للكلام الطويل الذي سبق أن قلته في مناسبة مشابعة بصدد المخزن القذر الذي لم يلبث أن تحول بعد هذا فصار قصرا من القصور الفخمة.. ولم تمض إلا أيام قلائل حتى دعيت مرة أخرى لبدء التدريب.. فماذا رأيت؟ رأيت عجبا بالطبع. فلقد غسل المسرح غسلا، وأصبح جنة مزودة بالإضاءة اللازمة والتدفئة التي لابد منها وأعدت لي غرفة رائعة مؤثثة بأغلى أثاث الأوبرا، كما أعدت ردهتهان للممثلين، أحداهما للرجال والأخرى للسيدات.

إلا أن هذا لم يغسل ما في نفوس الممثلين مما رسخ فيهم من آفات أصبحت لهم عادة بطول الممارسة.. آفات الإهمال وقلة المبالاة وما سممهم به جو المسرح من العادات الكثيبة التي طالما قاومتها، والتي لم تكن تسمح لنا بالإقبال على العمل بنوايا طيبة وقلوب عامرة بالإيمان.. ومن هذه العادات حضور التدريب بالقبعات.

وهنا، اضطررت مرة ثانية إلى التغلب على ذلك بتدبير حيلة سياسية أخرى.. فقد كان أحد الممثلين القدامى ذوي الكفاية والجدارة والمنزلة الممتازة والشهرة

المستفيضة في الريف الروسي يقوم بتمثيل دور صغير هو الذي يفتتح الرواية.. فأسررت إليه أن يظهر في التدريب وهو لابس قبعة، ولابس معطفه الواقي من المطر (الووتر بروف)، ولفاعة الصوفي على كتفيه، وفي يده عصاه الضخمة يتوكأ عليها. واتفقت معه أيضا على أن يمضغ الكلام وهو يلقى ويتمتم به تمتمة لا تفهم، كما هي العادة في بعض المسارح الأخرى. ثم طلبت منه بعد ذلك أن يحتمل ماسوف يلقاه مني من غلظة وشدة في أثناء التدريب لأنه سيكون كبش الفداء لتعليم غيره – من الممثلين المستهترين– وجوب احترام النظام ولا سيما حينما يرونني، أنا هذا المخرج الهاوي الشاب، آمر هذا الممثل الكبير الطائر الذكر ذا السمعة الطيبة والشهرة المستفيضة فيطيع (على العين وعلى الرأس) ولا يبدي أي اعتراض، بل ينفذ أوامري بحذافيرها في تأدب ورضوخ. وقد حدث. فما كاد يبرز على حالته التي وصفت حتى أبرقت وأرعدت، ورحت أزمجر و(أخنشر) وآمره أن يخلع قبعته ومعطفه الواقي من المطر ولفاعه.. وأن يلقى بها جميعا وبالعصا الضخمة إلى الشيطان، وإلا.. فليبحث له عن (تبلخانة!) أخرى يشتغل بها.. كما أمرته ألا ينظر مطلقا في نوتة الدور، وأن يلقى من الذاكرة، وأن يلقى بصوت مفصل واضح وفي بيان مفهوم.

وكان الممثل ذكيا عبقريا فنفذ أوامري كلها دون أن يبدي هذا تمثيل وتنفيذ لخطة متفق عليها.. وبعد هذا أخذت وجه إليه ملاحظاتي في أدب جم، ولكن في صوت مرتفع، ودون أن أنسى أن هذا كله من حقي بوصفي مخرجا.

فإذا استطاع مخرج هاو شاب مثلي أن يصنع ما صنع من ذاك مع ممثل كبير محنك له شهرته المستفيضة في روسيا كلها.. فماذا يكون موقف أي ممثل آخر ليست له شهرة هذا الممثل الكبير وحنكته وطول تجربته إذا تلقى هذه الأوامر مني بعد أن رأى ما رأى، وبعد أن سمع ما سمع؟ إنه لا يملك إلا أن يطيع، ويحني رأسه، دون أن يجد في ذلك أي غضاضة بالطبع.

والذي أربك الممثلين بعد هذا أكثر مما أربكهم من قبل هو ما أمرتهم به في التدريب الخامس من وجوب استظارهم أدوارهم استظهارا كاملا حسنا.. وإنني لن أسمح لهم بالنظر مطلقا في النوت التي كتبت فيها هذه الأدوار.

وقد حدثت المعجزة! فلقد جاءوا جميعا في التدريب التالي وهم حافظون أدوارهم عن ظهر قلب.. حفظا جيدا لا (خربشة) فيه على الإطلاق.

وأصبح من السهل بعد هذه الحيلة الثانية أن أسيطر على التدريبات في المسرح. ثم لم ألبث أن رأيت السيد المدير، من شدة ما تولاه من الفرح والابتهاج بسير العمل، يغلو في شرب الخمر، ويعطي لنفسه من حرية التدخل فيما يعنيه أكثر من القدر اللازم.. وما كاد الممثلون يلاحظون أكباب مديرهم العام على الشراب، حتى رأيت سكيرا آخر يظهر في أفق المسرح وفي أثناء العمل.. ثم ظهر سكير ثالث.. ومن ثمة.. أخذت العيوب القديمة تعتور الإخراج وتبتليه بالآفات.. وهنا. كان لابد من إشهار السلاح الناجح، ورسم الحيلة التي تقف في سبيل هذه الفوضى. فأوقفت التدريب ذات مساء، واعتذرت للممثلين باستحالة العمل على هذا المنوال.. وأن راحة الإنسان في منزله أجدى عليه من هذا العبث.

ودون أن أزيد كلمة واحدة، انسحبت، وأخذت طريقي إلى منزلي..

ومثل هذه الإهانة الصامتة، يوجهها المخرج إلى الممثلين العابثين، في غير جلبة ولا ضوضاء. لها فعل السحر. وتثمر أشهى الثمرات.

وفي مساء هذا اليوم نفسه أرسلت إلى السيد المدير العام قرارا حاسما بامتناعي عن الإخراج، وأوضحت له بلهجة جازمة أنني.. في مثل هذا الجو الذي يسود المسرح.. وبالأحرى.. طالما هو مخمور ولا يدري ماذا يدور حوله.. يستحيل على أن أقوم بعمل أي شيء. ولقد قيل لي فيما بعد أن السيد المدير بعد أن تلقى انذاري العاصف هذا كان يلجأ إلى أنواع المخدرات والأدوية المسكنة التي كان يظن أنها تذهب بخماره، وتشفيه من سكره، وتعيده إلى الوعي والرشاد، عسى

أن يستطيع السلوك اللائق وأن يبدو أمامي وأمام الممثلين بما يخلق بمدير عام له منزلته واحترامه أن يبدو به. وكنت أعلم أنه لا يستطيع بي مخرجا آخر.. فلقد أنفق جميع ما يملك تقريبا على الرواية الجديدة، وكان فضلا عن هذا، مثقلا بالديون، ومن ثمة فلم يكن يستطيع أن يلجأ إلى أحد يستدين منه ويستقرضه.

ولم يلبث أن جاء يزورني.. وكان حليقا نظيفا حسن الهندام.. بل.. معطرا أيضا وقد تناول يدي، ثم راح يقسم لي بأغلظ الأيمان أنني لن أراه مخمورا قط، وأنه لن يقع فريسة للشراب المجنون ما دام حيا..

وعدت إلى التدريب في مساء ذلك اليوم نفسه.

ولكن.. وا أسفاه! إن السيد المدير نسى إيمانه المغلظة

لقد غلبته الخمر على أمره.. وهذا هو ما حدث!

وقد صور هوابتمان في روايته هانل حياة الشحاذين في أحد الملاجئ. ففي الفصل الأول نجد صورة واضحة صارخة من صور المذهب الطبيعي، إلا أننا مجد نغمة المسرحية تتغير تغيرا تاما في الفصل الثاني، فالمذهب الطبيعي يتحول مذهبا صوفيا بحتا. وبطلة الرواية هانل التي كانت في طريقها إلى موتة طبيعية صرفة في الفصل الأول تقول لنا: وداعا للجسم وللحياة الواقعية في الفصل الثاني.. إنها تنتقل إلى الأبدية.. إلى الخلود. الأبدية التي نرى منها صورة فوق المسرح.. ورفيقاتها في الملجأ.. أولئك اللائي كنا نراهن قذرات خشنات في الفصل الأول.. نراهن الآن وقد صرن ظلالا.. أرواحا لطيفة رشيقة فياضة بالرقة والرحمة. وهن يعاملنها الآن معاملة طيبة تقطر محبة ولطفا.. إنها انقلبت من فتاة شحاذة فصارت أميرة من الحور العين.. وهي تستلقى في تابوت من البلور!

وقد وصلنا من إخراجنا إلى هذا المنظر آخر الأمر.. وكنت لا أنفك أضرب أخماسا في أسداس.. لا أدري كيف أحول هؤلاء الناس الحقيقيين ليكونوا أشباحا وأرواحا. ولم يكن المسرح قد أضئ بعد. ورأيت قطعة من المنظر خلف المسرح

تلقى بشعاعة لامعنة ذات ضوء مائل إلى الزرقة، محدثة جوا غامضا، ولا تشير إلى شئ أكثر من وجود جدران في الغرفة. وكان سائر المسرح بعد هذا غارقا في ظلام دامس. وكان الممثلون قادمين لبدء التدريب، وكانوا يلتقون فوق المسرح وهم يثرثون ويتجهون في الوقت نفسه نحو شعاعة الضوء، وظلالهم المستطيلة تزحف فوق الأرضية وعلى الجدران والسقف أيضا. وكانوا حينما يتحركون تبدو جسومهم وكأنها رسوم سود.. ثم تجري ظلالهم فتلتقي ثم تتفرق وتتحد ثم تتناثر مبتعدة بعضها عن بعض، ثم يندمج الممثلون ويختلطون بظلالهم فيبدون كأنهم ظلال هم أنفسهم. وهنا صحت في سريرتي قائلا:

أوريكا! لقد وجدتها. كما صاح أرشميدي من قبل ولم يبق إلا أن أعرف أين وكيف يجب أن يوضع الضوء، وذلك لاستحالة تكرار الإضاءة المفاجئة في كثير من الأحيان فوق المسرح. ولم يسمعني إلا أن أدعو مهندس الكهرباء لأكتب معه كل شيء –قوة الضوء، وقوة المصباح، وتعليم المصباح الموضوع على الأرض بعلامة خاصة، وكذلك المكان الذي هي موضوعة فيه. وفضلا عن هذا فقد كان لابد من أن أوجد بعض الحركات التكميلية للممثلين. لكن هذا كان من الميسور السهل، لأن التأثيرات الضوئية كانت تلهم الإنسان كل شيء. لقد علمت الممثلين كيف يتكلمون ويتحركون كما تتحرك الأشباح التي تنتابنا في الأحلام المزعجة والكوابيس المخيفة، وذلك حينما يشعر الإنسان بأن أحدا من الناس يسر إليه ببعض الكلمات الغامضة في أذنيه –ثم تلي هذا وقفة عند كلمة لم تكمل.. وقفة طويل.. ثم يرتعش كل شيء ويتنفس.. ثم يتلو ذلك كلام بطيء.. مكسر.. يغلب فيه النبر بحيث يكون مناوبة بين الرفع والخفض.. يعلو مرة.. ويهبط مرة.. ثم تطرأ وقفة أخرى.. ويسود الصمت–ثم تسمع همسة غير منتظرة. همسة طارئة– تليها حركة بطيئة رتيبة تقوم بها ظلال مجموعة الممثلين الواقفين على الأرضية، بين الجدران والسقف. ثم يسمو فجأة صوت انفتاح باب، وصرير مزلاج قوي، وصوت كئيب مما بطن في سمع الإنسان حينما يكون مريضا بالحمى.

ويقول هذا الصوت الكئيب وكأنه يعول: "بالطريق بعض الصقيع!" يقولها وكأنه صادر من قلب رجل يخترمه الألم ويمزق حشاشته. ثم يرتد كل شيء إلى الحياة، وتتفرق الظلال إلى جميع الجهات من فوق الحيطان. ونرى كل شيء وقد اختلط اختلاطا شديدا يشبه تلك الحالة التي نحس بها حينما تلف رؤوسنا من الدوار.. ثم لا يلبث الصمت أن يسود بالتدريج.. ثم تقف كل حركة.. ثم تتحرك الظلال ثانية من جانب إلى جانب –ثم تلي هذه وقفة طويلة طويلة.. ثم إذا نحن نسمع همسة ضعيفة خافتة تختنق بصوت باك مبلل بالدموع: "هائل! ها.. ن.. ن.. ل.. ل" ثم ترتفع زفرة في أناة وبطء.. ثم تهبط الزفرة العالية لتنتهي بزفرة خافتة وانية.. قائلة: "لقد ماتت هانل"وهنا تتحرك جماعة الظلال. ويمكننا أن نستمع إلى تأوهات وشهقات جماعة الظلال. ويمكنا أن نستمع إلى تأوهات وشهقات لطيفة خفيفة تختلط فيها أصوات فتيات شابا بأصوات سيدات متقدمات في السن. وفي تلك اللحظة.. ومن بعيد جدا.. من أقصى غرف اللبس.. يصيح مغن ذو صوت عال مدر بصوت مجنون وبأعلى نغمة.. على حين يأخذ رجل بكتفيه يهزهما هزا عنيفا يجعل صوته يرتجف ارتجافا متصلا فيقول: "ا نـ نـ نـ نـ.. هـ.. هـ.. هـ.. م.. م. م– يـ.. يـ.. يـ.. حـ. حـ.. حـ.. ض.. ض... ض.. ر.. ر...ر و..و... و.. ن.. التا.. ... ... بو .. بو ت البلو ... و... ر... ر.. ى"[1]. ويشتد هذا الصرير وهذا الصليل الذي بدأ هادئا نوعا ما ثم يشتد، ويغلظ ثم يغلظ كلما أوغلت جماعة الظلال في التشعث والانتقاض. وبعد هذا يقترب منا ثم يقترب على حين يقوم ممثلون آخرون في الجناحين بترديد العبارة نفسها مرة بعد أخرى، وهم يخرجون حروفها الساكنة في صليل وصرير أيضا. وحينما تكون أصواتهم قد بلغت أعلى طابق فيها يمكن أن ينضم الممثلين جميعا بما فيهم العمال أنفسهم وبعض الموسيقيين ليساعدوا بملاحة أصواتهم في الترديد. وتكون النتيجة حدوث صرير عظيم مدو مصحوب بظلال تتراقص تراقصا سريعا كالزوبعة فوق الجدران. وفي

(١) إنهم يحضرون التابوت البلوري.

الوقت نفسه يظهر تابوت زجاجي وسط المسرح تتسلط عليه الأضواء.. نرى فيه هانل راقدة في ملابس أميرة من أميرات الحور العين، على حين نرى هانل الأخرى.. هانل الشحاذة مستلقية في مقدمة المسرح بملابسها الرثة وأسمالها البالية.. جثة هادمدة لا حراك فيها. وبظهور التابوت يأخذ كل شيء في الهدوء والسكون والعودة بنا إلى التامل الوديع.. على حين تهدأ حركة الظلال على الجدرا.. ثم تلي ذلك لحظة طويلة من الصمت الرهيب.

وفي هذه اللحظة نفسها سمعت صوتا مأخوذا لا أدري من أين يجئ، يقول في هدوء ولكن بوضوح ولهجة بينة.. وكأن صاحبه يستيقظ من نوم عميق، وفي غيز ولا شجن "إنهم يحملون التابوت الزجاجي! وقد أزعجتنا هذه العبارة المفاجئة، وكان وقعها علينا كتيار من الكهرباء سرى في حنايانا. فقفزت أنا والمدير وتفر من ذوي الإحساس المرصف من مقاعدنا وقد استولى علينا الخوف والارتباك.. ورأيت المدير يجري نحوي بالفعل وهو يقول: "يا لله يا لله.. ماذا كان ذلك؟ إنه كان ثمرة من ثمرات عبقرية فذة إن الإنسان لابد أن يسجل هذا، ولابد من استعادته وتكراره" ثم صعدت أنا والمدير إلى المنصة لنعانق العبقري الجديد الذي خلق هذا السحر كله. العمل الفني الذي هو فوق طاقة البشر.

أما هذا العبقري.. فهو.. من؟ يا للعجب! إنه هذا الرجل الذي لم يكن يفيق أبدا من السكر.. إنه مساعد المدير العام. لقد كان هذا المساعد البائس قد فر من المسرح عندما سمع مني إنني أمنع أي مخمور من أن يشترك معنا في أي عمل مسرحي.. لكنه كان مخمورا في هذه الليلة بالفعل، فلما انتهى من هذا السحر الفني الذي قام به وحده، وأضيئت الأنوار، أطلق ساقيه للريح وهرب من ا لمسرح مخافة أن أضبطه وهو سكران ودع عنك محاولتنا أن نقوم بعمل ما عمله هو بعد ذلك.. ودع عنك ما قدمه إليه المدير العام بنفسه من كئوس بعد كئوس في تلك الليلة.. ثم أذكر أنه لم يجرؤ قط أن يظهر على المسرح وفي جوفه قطرة من الخمر.. بل لقد كان يحضر في كامل وعيه، ليفشل فشلا تاما في إعادة ما أظهرنا

عليه من عبقريته في تلك الليلة المباركة في لحظة من لحظات الهامة!

ولما يئس منه السيد المدير العام اضطر إلى البحث عن مقابل له من أصحاب الأصوات الواطئة من منشدي الكنيسة. لقد حاولنا أن نجربه أولا وهو في كامل وعيه فلم ننجح فلما سقيناه تتحسن صوته لكنه لم يستطيع أن يقول الكلام في حينه.. لقد كان إما أن يتأخر، وإما أن يقول شيئا غير مفهوم. زد على هذا أن السيد السند المدير العام شرع يشرب معه.. وبمجرد أن لاحظت أنا هذا احتتجت عليه في الحال، واذعن السيد السند.. لكنه لم يقلع عن الشرب بحجة أنه كان مريضا. وتظاهرت بتصديقه، لكنني نبهت أسرته ألا يسمحوا له بالحضور إلى المسرح وهو مخمور.. أي وهو مريض! وقد علمت أنه كان يزأر في وجوههم مدعيا أنه إنما يشرب لصالح الفن نفسه.. وأنه هو وحده.. ولا أحد غير حضرته.. يستطيع أن يعطي اللمسة الفنية الأخيرة التي يتوقف عليها جمال العرض. وتمضي الأيام.. ويشفى من مرضه.. ثم يحضر إلى المسرح متألف الذهن جذاب الحياة معادته دائما.. لا يملك.. من يراه إلا أن يحبه ويغرم به..

ولم أذكر له كلمة واحدة عن مرضه.. وظللنا آخر الدهر الصديقين الحميمين الوفيين.

الفصل الخامس والعشرون

مؤثرات مسرحية جديدة

مسرحية هاوبتمان (الناقوس الذي هوى)، خلاصة تفصيلية.. ماذا صنع المؤلف في إخراج هذه الرواية الأسطورية الخصبة؟. الرواية تقدم فرصا للمخرج ولصانع الديكورات.. دور المؤلف وكيف مثله.. نجحت الرواية بالرغم من ضعف الممثلين، فلماذا؟..

حينما ظهر هاوبتمان –الكاتب المسرحي الألماني الأشهر– تحمس له رجال المسرح تحمسا شديدا. حتى لقد كان يعبدونه في بلاد شتى.. أما في روسيا، فلم تكن قد مثلت أية مسرحية له فيها بعد. وكانت فرقتنا التابعة لجمعية الفنون والآداب هي أولى الفرقة الروسية التي عنيت بإخراج إحدى رواياته.. وهي رواية "الناقوس الذي هوى" وهي أشبه بقصة إسطورية غنائية محزنة تختلط فيها الفلسفة بالخيال الرائع الخصب.

فهذه المرأة العجوز الحيزبون وتتشن مخلوقة لا تحسبها إلا ساحرة. وابنتها روتندلين فتاة الجبال الحسناء، ذات الشعر الذهبي، هي حلم الشاعر، وملهمة الفنان وحورية صانع التماثيل.. إنها لا تفتأ ترقص في فيض من أشعة الشمس وتتثنى على حفافي الجداول. أما مستشارها وصديقها الحميم فهو هذا الفيلسوف نكلمان، الذي يبرز من أعماق الماء، يشقه كما يفعل فيل البحر، فإذا خرج منه مسح وجهه بيديه الوترة.. وبالأحرى اليدين اللتين تنتشر بين أصابعهما أغشية من الجلد تجعله ملك العوم.. وهما يدان أشبه بزعانف السمك.. وفي الظروف المهمة تسمعه يعبر عما في أعماق قلبه بالكلمة: "برى.. كى.. كى.. ككس". ولهذا الفيلسوف نكلمان.. فيل البحر.. صديق من عفاريت الغاب له وجه كوجوه

الوحوش، وجسم مغطى بالفرو وذيل طويل.. وهو لا ينفك يثب من صخرة إلى صخرة على جوانب الوهاد، ويتسلق هذه الشجرة أو يهبط من تلك الدوحة، ليتسقط أنباء الخلق، ويتسمع أخبار الأرض والسماوات، كي ينقلها إلى صديقه الفيلسوف.. وإذا بزغ القمر، وأشرف على الدنيا من عليائه، رأيت شرذمة كبيرة من العفاريت الصغيرة الجميلة تبرز من بين الأشجار لترقص رقصا بديعا شائقا، وقد تحلقوا حلقات حلقات كما تتراقص حوريات الماء الروسيات. وترى وتتشن إذا فرغت من طعامتها هتفت هتافا غريبا فتزحف إليها حيوانات عجيبة أشبه بالقنافذ والأخلاد تأتي من كل مكان لتأكل ما تبقى من طعام الساحرة.

وثمة أيضا صخرة هائلة فيها كهف سحيق تأوى إليه وتتشن، وبالقرب من الصخرة رصيف صغير مغطى بالنؤى والصخور ترقص فوقه الحسناء روتنلدين، وتجلس عنده لتدفئ نفسها بأشعة الشمس. وبالقرب من الرصيف بحيرة من بحيرات الجبال لا ينى الماء يترقرق فيها من فوق القمم فيحدث خريرا بديعا.. فمن أعماق هذه البحيرة يبرز فيل الماء الفيلوسف نكلمان.. كما نرى شجرة ضخمة قد سقطت فوق الجدول فأصبحت أشبه بقنطرة يعبر عليها عفريت الغاب بخفة ورشاقة من جانب إلى جانب.. وثمة بعد هذا عدد لا يحصى من الأرصفة الممتدة في الجهات جميعها ترتفع إلى الأبواب المسحورة أو تهبط منها، محدثة هذا المنظر المختلط الذي ينتهي إلى الأرض ويستدير من حولها.

ففي وهدة الشيطان هذه إذن يسقط السيد هنريش –ماسترهنريش– الذي كنت أقوم بتمثيل دوره. وكان مجرد ظهوري بتلك الطريقة البارعة التي احتلت لها احتيالا فائقا يترك في الجمهور أثرا عميقا وطابعا لا ينسى. لقد كنت أتدحرج ورأسي إلى أسفل فوق لوح ناعم من الخشب موضوع بميل فوق رصيف عال في الجناحين وراء ساتر يجعله كأنه جزء من الصخرة الكبيرة. وكان ينزلق معي في الوقت نفسه فيض من الحصا الصغير والأشجار الصغيرة، والأفرع المتكسرة التي كان صوتها الذي يشبه صوت الورق المقوي يضيع وسط صوت الهيار الثلجي

الهائل الذي كنا نستطيع أحداثه بمزج أصوات مختلفة القوى في الجناحين.

وكانت روتندلين تنفض عني هذه الحجارة وهذه الأشجار، وهنا كان أول لقاء لها مع هنريش. وفي هذه اللحظة يقع كل منهما في غرام الآخر. وبعد أن يستعيد هنريش كامل صوابه يخبرها وأنفاسه تتقطع بأنباء الكارثة التي كانت محيقة به، وأنه كان قد خطر له أن يصب ناقوسا ضخما (والناقوس هنا رمز لفكرة أو إقامة دين) لا يلبث أن يتردد صداه في الدنيا بأسرها ليهديها سبيل السعادة. إلا أن الناقوس كان ثقيلا جدا حتى إن الناس حينما أرادوا تعليقه سقط منهم سقطة هائلة مدمرا كل شيء في طريقه، وأن صانعه هنريش قد سقط معه هو الآخر. ويرخي الليل سدوله، ونسمع أصوات التلال كلها تتلاشى من بعد، وتتلاشى معها أصوات البشر البعيدة جدا.. وهنا نرى قسيسا ومعلما وقرويا مقبلين يبحثون عن الأستاذ الأكبر. ولكن عفريت الغاب الذي كان صوته المرعب يتردد منذرا مهددا في جنبات التلال يضل سبيلهم عن الجادة -أي الطريق الواسع المستقيم- ثم يقودهم إلى وهدة الشيطان. وكان عواء عفريت الغابة مختلطا بأصوات البشر يقترب ثم يقترب.. على حين تحدث وقفة طويلة فوق المسرح.. وقد كان هذا كله في ذلك الوقت بدعة جديدة غريبة جعلت كل الناس ممن شاهدوا الرواية يتحدثون عنها ولا ينقطعون عن الحديث.

وفي أسفل هذه الوحدة -أو قل الشرك- كما في الوادي البعيد، تظهر أضواء المصابيح.. تبدو نقطا صغيرة لا تلبث أن تكبر وتكبر في عين المتفرج كلما اقتربت منا. وكان هذا يكسب المنصة الصغيرة مظهر العمق السحيق، كما كان يكسبه واقعية البعد الشاسع. وبعد هذا يشرع عفريت الغاب في الوثوب من صخرة إلى صخرة وهو يهبط على جانب الصخرة الضخمة العالية متجها نحو الجدول، ثم يجري فوق الشجرة النائمة فوقه، ثم يثب إلى رصيف عال.. ثم إلى رصيف غيره.. ثم يأخذ في العواء وهو يختفي من المسرح.. على حين يأخذ صوته يتلاشى في الأفق البعيد.. وفي الوقت نفسه تبرز من الوهدة كائنات بشرية، ويضطرون هم أيضا

إلى الوثوب وثبا رياضيا وهم يتحركون فوق الصخور، فتراهم يظهرون ثم يختفون.. أو يختفون في الوهدة ليبرزوا منها ثانية ولكن في ناحية أخرى، وهم يزحمون بعضهم بعضا بين صخرتين حتى يصبروا الجدول في الظلام آخر الأمر.

وحينما يرى القسيس النور الأحمر في كهف الساحرة وتتشن يقسم عليها باسم الله العظيم أن تبرز خارج الكهف. فإذا برزت رأيت خيالا طويلا مرعبا يزحف أمامها.. وهي تتبعه وبيدها عصا.. وبهر الضوء ينصب عليها.. ويسألها القسيس عن هنريش فتريه إياه راقدا عند قدميها. والذي لا تلبث الكائنات البشرية أن تحمله وتعود به إلى الوادي. ثم يتصاعد ضباب لا نلبث أن نرى في سحبه التي لا شكل لها رسوما سودا غير واضحة.. رسوما لكائنات كانت نائمة تحط الصخور وهي الآن تستيقظ.. إنها عفاريت صغيرة تبكي رب الشمس بالدر. لكنها لا تلبث أن يملأ قلوبها الأمل في المستقبل فتتحلق حلقات ثم تأخذ في رقص غريب لا نهاية له وهي ترتفع إلى أعالي الصخور ثم تهبط منها عاويات صاخبات محدثات صغيرا رهيبا، في حين تمتلئ الجبال والتلال كلها بأصوات مدوية تتردد في كل مكان.

ثم يحمل هنريش إلى منزله لتتلقاه زوجته التي أوهى الحزن قلبها وأذاب اصطبارها.. وها هو ذا مستلق فوق فراشه يجود بروحه، على حين تتوسل زوجته وتستغيث. وهنا تدخل الدار الخالية امراة في هيئة نساء الريف وقد بالغت في إخفاء شعرها، وجعلت عيناها الغريبتان تتألقان. ثم ها هي ذي تعني بالرجل المحتضر عناية بالغة وتجري مسرعة إلى باب المطبخ المفتوح الذي يأتي من مدفأته ضوء أحمر متوهج. ونسمع عند ذلك أصوات أطباق.. كما نرى نفسها وهي تمر بالباب مسرعة وقد تهدل شعرها الذهبي الذي يجعلها تبدو كساحرة صغيرة جميلة. وتنظر في غرفة المريض نظرات سريعة تلقيها في حركات قصيرة أشبه بحركات الحيوانات، ثم تقترب فتنظر هذه النظرات في وجه المريض.. وتعود إلى المطبخ في سرعة البرق لتعد له جرعة سحرية. ثم تعود، وتفلح في سقيه إياها.. ولا يكاد.. حتى يرى حلما جميلا.. إ نه يرى زورقا ينزلق في نهر لا عهد له به، ذي شاطئ

جميل.. وها هو ذا ينهض من رقدته لينطلق في الدنيا الجميلة التي تناديه، في صحبة روتندلين.. لكنه لا يكاد يتعدى وصيد الباب حتى تلقاه زوجته التي تذكره بالأرض، بالتراب.. بحبهما الماضي.. بأولادهما.. ثم هي تتوسل إليه يهجرهما ويهجر الأولاد.. إلا أن السيد هنريش، وقد سيطرت عليه فكرته الجديدة هذه، ينكر زوجته وينكر أولاده جميعا.. وينطلق لا يلوى على شيء.. إلى التلال.. إلى الجبال والأكام.. إلى حوريته الجديدة الموعودة.. رسول المقادير.

وفي هذه الجبال والتلال والأكام.. في هواء الحرية الطلق هذا.. وفي تلك الآفاق الشاسعة من حوله، يحلم هنريش بعمل شيء عظيم.. شيء فوق طاقة البشر تلهمه إياه روتندلين ويوحي إليه جمالها به. لقد انقطعت العلاقة بينه وبين ماضيه الذي لم يعد يذكر منه شيئا إلا ما يروعه منه في منامه من أصدائه البشعة الكريهة.. وإلا هذا الوحش الكريه المنكر الذي يبرز إليه من أعماق البحيرة الجبلية ليهوى معه في غورها، وليصبح به تلك الصيحة القديمة التي لا مغنى لها: "برى.. كى.. كى.. كى.. ككس" ثم لينبئه بالدمار الذي ينتظره ويوشك أن يحل به.

ولا يعكر عليه صفو حياته العلوية هذه إلا هذا القسيس التصنيع الممل بما يطن به في أذنيه على الدوام من أخلاقياته الميتة التي لم تعد تقنع أحدا، وما لا ينفك يستشهد به من آيات الكتب المقدسة. وكان القسيس قد عانى من المشعة ما عانى في سبيل التصعيد فوق تلك الأكام لكي يلقى هنريش، ولكي يحاول محاولة أخيرة رد هذا الملحد الزنديق إلى أحضان الكنيسة.. إلى الإيمان الحق.. والظاهر أن الحلم الجديد الذي كان يحلمه هنريش كان من الشناعة والكفر بحيث أزعج القسيس وجعله ينقلب على عقبيه، مطلقا ساقيه للريح.. ولا يزال يعدو عدوا فوق الأكام حتى يكون في بطن الوادي.. حيث يلقى كائناته البشرية التي نسمعها ترسل لعناتها من هناك.. وتصبها على رأس هنريش الملحد المجدف صبا. ثم لا نلبث أن نرى هذه الكائنات تزحف فوق الأكام وقد أمسك كل منها بعصا غليظة أو (كريك) لكي يقتلوا عدو الكنيسة.. عدو الله إلا أن هنريش يتغلب عليهم ويهزمهم،

ثم يلقى عليهم من الحجارة تؤزهم أزا.

ويقيم هنريش ورشة للحدادة أخر الأمر.. وها هو ذا يستأجر عددا من العفاريت والأقزام والكائنات الوضعية القدرة لتعمل في صب ناقوس هائل لم يسمع الناس بمثل ضخامته من قبل. وها نحن أولاء نرى جماهير كبيرة من هذه الكائنات الشائهة، ذوات الظهور المقوسة والعيون الزائفة والأطراف المقطعة الملتوية.. ولقد وقف هنريش يضربهم بعصاه الحديدية الملتهبة المتاججة.. وهم يتراقصون تحت الأحمال الثقيلة التي تنوء بها ظهورهم وقطع المعدن الثقيل التي يذهبون بها إلى الكور الجهنمى لكي تصهر فيه وتصب في القالب الهائل حتى يتم صنع الناقوس. لقد كانت قطع المعادن المنصهرة الذائبة بلونها الأحمر المتوهج، والدخان الأسود الشديد السخام –أعني الهباب– والكور المتأجج المتوقد كأنه جهنم نفسها، والمنافيخ الضخمة التي ترسل في النيران هواءها فتثير شررا كبيرا كالقصر، أو الجمالات الصفر، ثم الطرقات المفزعة تهوى بها المطارق والأرانب الضخمة فوق ألواح الفضة الذائبة، ثم أصوات كتل الفضة الذائبة على حين هي تسقط هنا ثم تسقط هناك.. ثم صرخات هنريش بهؤلاء العمال جميعا.. يستحثهم ويحفزهم ويهددهم بعصاه الحديدية المتأججة.. كان هذا كله يخلق فوق المسرح ورشة كأنها الجحيم ذاتها.

والعمل اليوم بخاصة عمل شاق فيه أقصى ما يمكن تصوره من الكدح والجهد، ذلك أن الناقوس قد صب بالفعل.. وسوف لا يمضي زمن طويل حتى نسمع دقاته التي طالما انتظرناها وتشوقنا إليها.. تدوى في العالم بأسره.

اسمع.. ها هو ذا الناقوس يدق دقا عنيفا قويا يصم الآذان.. حتى لا تقوى أسماع البشر ولا أعصابهم على احتمال صوته الآتي من عالم آخر.. إن هرنيش نفسه يولي من صوته مذعورا مفزعا.. وعبثا تحاول روتندلين أن ترده أو تثبت جاشه.. إن البشر لا يطيقون أن يتصوروا ما لا يدرك سره ويقف على كنهه إلا الآلهة

ومن هم فوق البشر. وها هو ذا هنريش يسقط مرة أخرى. وها نحن أولاء نراه مرة أخرى وقد آب إلى الوهدة بعد إذ تحطمت آماله وذهبت مع الريح أحلامه.. الوهدة نفسها التي داعبه فيها حلمه الجميل، وتنزل عليه فيها وحيه النبيل.. روتندلين الهيفاء الحسناء.. التي تقف الآن لتذرف دموعها في الجدول الحزين.

وها هو ذا هنريش ينصرف عن جنته أسيفا كسيفا. أما هي.. أما روتندلين، فتتنبث ثمة. ساهمة واجمة محزونة الفؤاد شاردة الفكر.. ومن حولها جماعة كبيرة من العفاريت الحزانى، يبكون على البطل المفقود، وينعون الحلم الجميل الذي لن يتحقق مرة ثانية في هذه الدنيا.

وبعد.. فهذه هي روتندلين تتزوج الفيلسوف نيكلمان!

إنها تتزوج غير حبيبها!

والمادة التي يقدمها الشاعر في هذه الرواية مادة خصبة أيما خصب، يتوافر فيها كل ما تطمح إليه مخيلة المخرج من بدوات الوهم. ولابد لي من أن أعترف بأنني في الوقت الذي كنت أتولى فيه إخرج الرواية كنت قد حذقت بالفعل في الاستفادة من أرضية المنصة.. وإذا أردت الصراحة كنت قد أصبحت بناء محنكا ومنشئ ديكورات بارعا بالفعل..

وسأحاول أن أشرح ما أقصده من هذا الكلام..

إن إطار فتحة المنصة بالإضافة إلى أرضيتها تكون ثلاثة أبعاد هي الارتفاع والعرض والعمق. والفنان يرسم على الورق أو على الخيش رسوما ذات بعدين فحسب، وفي الغالب ينسى عمق أرضية المنصة.. أي أنه ينسى البعد الثالث. وهو يظهر هذا البعد في رسمه بالطبع عن طريق المنظور، إلا أنه لا يفكر في إطوال المنصة، فحينما ينقل الرسم المسطح إلى الألواح كشفت لنا مقدمة المسرح عن مساحة شاسعة من الأرضية المكشوفة القذرة المسطحة، خالية من كل شيء.. وتبدو المنصة كأنها رصيف فرقة موسيقية بسيطة يمكننا أن نقف عليه في مواجهة

الأضواء الأرضية ونلقى ونتحرك بقدر ما يستطيع جسم الممثل وقامته القائمة المنتصبة أن يعبر أو يأتيا من حركات. ومثل هذا الموقف يحدد إلى درجة كبيرة المقياس التشكيلي لوضع الممثل وحركاته وأعماله. ومن أجل هذا يصبح تفسير الحياة الروحية للدور أكثر شحوبا وأقل تعبيرا وأقل تنوعا أيضا.

والمخرج المسرحي الذي يستطيع في هذا الصدد أن يساعد الممثل على التغلب على تلك العيوب بما يرسم من حركة ويكون من مجاميع، هو أيضا مقيد إلى حد ما بغلطات الفنان الذي يصنع الديكور.. ذلك الفنان الذي استعاض عن التشكيل المهندم الجميل للأرضية.. التشكيل الذي يظهره ذوق الفنان كأنه تكوين رائع منحوت في الصخر، بألواح مسطخة قذرة تغثى النفس وتسرع إليها بالملال والسأم. ولست أدري كيف نطالب ذلك الممثل المسكين في مثل هذه الظروف التعسة التي تحيط به وهو واقف وحيدا فريدا بقرب الكمبوشة (مخبأ الملقن) يسترق ما يقوله الملقن له، ودون أن يجد أي عون من المخرج أو إسعاف من الحركة المرسومة (الميزانسين).. لست أدري كيف نطالبه بأن يملأ بنفسه المسرح كله، وكيف نلقى على عاتقه وحده عبء الرواية كلها مكتفين بأن نقول له يجب أن تحسن دورك وتعيش فيه، ودون أن يستعين بشيء إلا بتلك الإشارات والفنون التشكيلية المحدودة المحصورة.. وكيف نطالبه في مثل تلك الظروف الفقيرة التعسة بأن يكشف لنا عن جوهر شخصية مثل هاملت، أو معدن شخصيلة مثل لير أو روح رجل مثل ماكبث! إن من العسير أشد العسر أن نركز على شخص واحد أنظار آلاف من المتفجرين لم يأتوا ليشهدوا ممثلا بائسا واقفا قريبا من الملقن يستجديه ويتوسل إليه.. وهو مع ذاك واقف فوق ألواح خشبة المسرح الشاحبة التي لم يسترها فن ولم تحمل منظرا يسر العين.

وآه لو كان ثمة ممثلون لهم من القدرة أن يسحروا أعين الجمهور إذ هم واقفون بجانب الكمبوشة تلك الوقفة الذليلة إذن لكان هذا من حسن حظ المسرح.. وإذن لهامت الفنون المسرحية وفنون التمثيل جميعها. لقد كنا عند ذلك

نستغني استغناء تاما عن السيد الفنان.. ولكن.. حمدا لله.. فليس في الدنيا كلها أمثال هؤلاء الممثلين. لقد كنت أتوجه لأرى بنفسي أعظم ممثلي العالم كم من الزمن، وبالأحرى، كم دقيقة يستطيعون أن يركزو على أنفسهم أنظار المتفرجين وهم واقفون في مقدمة المسرح أمام الأضواء الأرضية، وبدون أن تأتيهم أية مساعدة خارجية من المخرج أو من الفنان صانع الديكورات وكنت ألقى بالي كذلك إلى مقدار ما عساهم يعبرون في أوضاعهم وحركاتهم وإشاراتهم الإيمائية. وقد دلتني التجربة وطول المران على أن أقصى ما في وسعهم أن يركزوا في أنفسهم انتباه الجمهور في مشهد من المشاهد القوية المعبرة هو سبع دقائق.. وسبع دقائق فحسب. وهذا رقم قياسي عظيم. إذ أن الحد الأدنى هو دقيقة واحدة. والدقيقة أيضا شيء كثير. لأنهم بعد مضي هذه المدة سواء في حدها الأقصى أو حدها الأدنى لا يستطيعون أن يجدروا أية وسيلة تعبيرية جديدة، وهم بذلك يضطرون إلى تكرار أنفسهم، وهذا مما يضعف انتباه المتفرج حتى تأتي الفقرة التالية التي تجدد طرائق التفسير ووسائل الانتباه عند المتفرج. ولنلاحظ أن هذا هو ما يحدث مع الممثل العبقري. فماذا عسى أن تكون حال الممثل العادي الذي لا يدري من طرق التمثيل إلا تلك الوسائل المصنوعة العادية التي ورثها عمن نشأ بينهم في بيئة من الممثلين ذوي الوجوه الصفيقة المستديرة كأنها كعكة الطاجن! وأذرعهم المتخشبة التي لا تنثني، وجسومهم التي حجرها طول الإجهاد، وأقدامهم التي لا تقف وإنما تلتصق في موضع واحد. أيستطيع أولئك أن يسترعوا انتباه المتفرج زمنا طويلا؟ وهؤلاء هم الذين يغرمون أكثر ممن عداهم بالوقوف في مقدمة المسرح بوجوههم الميتة غير المعبرة وجسومهم التي تقف جامدة متيبسة تعرض على الناس قامتها فحسب.. دون أن تصنع لهم شيئا ثم هؤلاء هم الذين يحاولون دائما أن يقتربوا من كمبوشة الملقن بأقصى ما يستطيعون.. وهم مع ذاك يتظاهرون بأنهم يملأون فراغ المسرح بأنفسهم، كما يدعون إنهم يسترعون انتباه المتفرج طول الوقت، وطالما هم وقوف على المنصة. إلا أنهم لا ينجحون في ذلك أبدا. وهذا هو سبب

عصبيتهم، وتدويمهم فوق المسرح وزوغانهم كما تزوغ ثعابين السمك، محاولين بهذا التدويم وذاك الزوغان إلا يملهم المتفرج ويسأمهم ويضيق بمرأهم ذرعا. فهؤلاء هم الذين يجب عليهم أكثر مما يجب على غيرهم أن يحنوا هاماتهم للمخرج وللفنان صانع الديكورات أو صانع المناظر يرجونهما -ولا سيما صانع الديكور- أن يعد لهم أرضية مريحة يمكن أن تساعدهم وتستر عليهم عيوبهم ووجوه النقص فيهم بمعاونة المخرج ومساعدة الفنانين الآخرين، وأن يتعاون هؤلاء جميعا في أن يفسروا لهؤلاء الممثلين براعات الدور الروحية التي يعجزون هم عن تفسيرها من تلقاء أنفسهم بطرقهم البدائية المحلية المصنوعة. وليت شعري ماذا يكون على أن أعمله أنا -بوصفي ممثلا- ومن ورائي ذلك الستار الذي عالجت رسومه وتصاويره يدا فنان عبقري عظيم؟ إنني لا أراه.. وهو لا يلهمني، ولا يقدم إلي أية معونة.. بل العكس. إنه إنما يضطرني اضطرارا إلى أن أكون ممثلا موهوبا عظيما بمقدار ما في هذه الظهارة -هذا الستار- الذي أقف أمامه ولا أراه، من مواهب الفن وعظمته. وفي كثير من الأحيان كنت لا أنسجم وهذا الستار البديع.. لقد كان يتدخل في عملي بوصفي ممثلا.. لأنني لم أتفق على فكرته مقدما مع الفنان الذي رسمه، وفي معظم الحالات كنت أشعر أمامه بتنافر شديد بيننا.. لقد كان هو يشرق.. بينما كنت أنا أغرب.. فإذا عكس عكست وهنا كنت أحس أنه كان خيرا لي لو وجدت كرسي فوتيه من الفوتيهات الجيدة كان يمكنني أن أجد حوله سلسلة لا حصر لها من الطرق التي يمكنني أن أعبر بوساطتها عن عواطفي وانفعالاتي.. بل كان خيرا لي لو وجدت حجرا أستطيع أن أجلس فوقه لأحلم أو أنام في قنوط وفي يأس أو أقف عاليا منتصب القامة لكي أكون قريبا من السماء! فهذه الأشياء الواضحة الملموسة التي نراها فوق المسرح هي أشياء أكثر ضرورة وأشد أهمية لنا نحن الممثلين من هذا الستائر المصورة التي لا نكاد نراها أو نحس بها.. وعلى العكس منها الأشياء المجسمة التي نعيش فينا ونعيش فيها.. على حين أن الستائر المصورة المعلقة وراء ظهورنا تبقى معلقة مكانها منفصلة عنا لأنه لا علاقة بيننا البتة.

وفن المشيد هذا.. أعني فن صانع الديكورات.. ذلك الفن الذي يساعد الممثل في الكشف عن حياته الداخلية.. عن روحه وأغوار نفسه كان فنا معروفا لي في ذلك الوقت، وكنت أعرف كيف أستخدمه استخداما جيدا.

ومأساة "الناقوس الهاوي" من المآسي التي تهيئ للمخرج وصانع الديكورات إمكانيات لا تخطر بالبال. واحكم أنت بنفسك. إنك تجد في الفصل الأول جبالا وهيولى وحجارة وقمما وأشجارا ومياها.. تأوي إليها جميعا تلك المخلوقات المرعبة من الكائنات الأسطورية. ولقد أعددت للممثلين تلك الأرضية التي لا يمكنهم أن يمشوا عليها بأقدامهم مطلقا.

وكنت أقول لنفسي: "دعهم يزحفون، أو يجلسون على حجارة أو يتواثبون على الصخور البارزة، أو يوازنون أنفسهم وهم يتسلقون الأشجار.. دعهم يهبطون إلى الوهدة ليتسلقوا منها ثانية.. إن هذا سيجبرهم، وأنا من بينهم، على تعود خطة حركية جديدة –ميزانسين جديد، وأن يلعبوا بطريقة جديدة عليهم وعلى المسرح كل الجدة، دون أن يقفوا قريبا من الأضواء الأرضية، وذلك لأنهم لن يجدوا ما يقفون عليه بالقرب منها، ودون أن يجدوا هذه المواكب المؤثرة من مواكب النصر ينخرطون في صفوفها ودون أن يرفعوا أذرعهم. ثم إنني لم أقع في أي خطأ مطلقا. ولم أكتف، بوصفي مخرجا، ثم إنني لم أقع في أي خطأ مطلقا. ولم أكتف، بوصفي مخرجا، بمد يد المعونة للمثل فحسب بل أرغمته دون أن يشعر على أن يبتكر من تلقاء نفسه إشارات جديدة وطرقا تمثيلية جديدة.. ولله ما أكثر عدد الأدوار التي عاد عليها هذا الميزانسين بالخير والمكسب العميم من ذلك دور عفريت الغاب القافز الذي قام بتمثيله تمثيلا بارعا صديقي ج. س. بيردزهالوف، ودور فيل الماء السباح الغطاس نيكلمان، والذي أداه أداء جميلا متقنا صديقاى لوزهسكى وسانين، ودور روتاندلين الحسناء التي كانمت تتواثب فوق القدم ورءوس الجبال، والذي قامت به صديقتي آندرييفا.. ثم أدوار العفاريت التي تولد من الضباب، ودور وتتشن وهي تنسرق خلال الشق المسحور في الجبال.. لقد كان هذا كله يجعل من

الأدوار بطريقة تلقائية أدوارا متميزة وذات طابع خاص متنوع كما كان يوقظ على الدوام مخيلة الممثل. إن من العدل أن أعترف بأنني مدين لهذه الرواية بدين عظيم.. لأنها نقلتني نقلة واسعة نحو فن الإخراج المسرحي الصحيح العظيم.

أما من ناحية تمثيلي للدور فهذه قصة أخرى تختلف عن قصة الإخراج اختلافا تاما. لقد كانت مادة دور هنريش الأساسية تتكون من الأشياء التي لا يمكنني أن أفعل شيئا منها جميعا، والتي كامن ينبغي ألا أفعل شيئا منها جميعا، والتي كانت كلها لا تتلاءم وطبيعتي.. لقد كانت تتكون من تلك الغنائية التي يؤديها المخنثون بهذه الطريقة المائعة الرخوة العاطفية التي فهمتها في ذلك الوقت فهما خاطئا، ثم من ذلك النوع من الرومنسية الذي لا أستطيع أنا، ولا أي ممثل آخر محروم مثلي مما يجب أن يتوافر فيمن يقوم بتمثيل هذا النوع من أنواع الرومنسية، أن نعبر عنه هذا التعبير البسيط الشريف الملئ بالمعاني، وأخيرا من ذلك الشجن في الأجزاء القوية التي لم يكن ينفعني فيها ما يعرفه المخرجون جميعا من الوسائل الزائفة المصطنعة –لقد كانت هذه الأشياء الثلاثة كلها فوق طاقتي وفوق مقدرتي. والممثل حينما يحاول القيام بعمل شيء ويستحيل عليه أن يعمله لأنه لم يؤت القدرة على عمله فإنه يسقط في الفخ القديم نفسه.. الفخ الذي سبق أن حدثتك عنه حديثا طويلا. وأعني به الالتجاء إلى تلك الطرق الآلية المنسوخة المشفوفة.. طرق القوالب القديمة التقليدية.. وذلك لأن هذه الطرق المشفوفة.. طرق القوالب التقليدية المنقولة عن الغير (نقل مسطرة) هي ثمرة العجز الفني الذميم وتضاؤل شخصية الفنان (العجز).

لقد تعلمت في هذا الدور، باستثناء لحظات عظيمة كنت ارتفع فيها إلى ذروة الفن، كيف أستنسخ غيري وأقلد سواى، تقليدا أكثر قوة من كل وقت مضى، وأشد وضوحا من أي فترة من فترات عهد الهواية، وبصورة أكثر فجاجة وجرأة..

ومع ذلك كنت أشهر بأنني دون من أقلدهم، وأبعد مائة مرة من أن أرتفع إلى

فنهم.. ولشد ما كان في هذا السخف الذي وقعت فيه من ضرر على ناشئ من عدم فهمي لما أصلح له من أدوار.. بل لشد ما كان ذلك نكسة جديدة في طريق تطوري إلى الفن الصحيح.. بل انتهاكا جديدا لطبيعتي وتجشيمها ما ليس منها.

ولكن!

إن المعجبين الذين طالما يتدخلون بين الممثل وبين تقديره الصحيح لنفسه قد عادوا مرة أخرى فثبتوا في هذه الغلطة، ومكنوا لها من نفسي. حقيقة لقد كان ثمة نفر من إخوان الصدق الذين أقدرهم وأحترم آراءهم.. كانوا يرون هذا كله ثم يصمتون صمتا حزينا له معناه ولم تكن لهذا نتيجة إلا أن جعلني ممن ينخدعون بنفاق المنافقين، وذاك أنني كنت أخشى أن أفقد ثقتي في نفسي، فقد بلغ من خفة عقلي أن رحت أفسر صمتهم الحزين الأسيف بأنه الغيرة والحقد أو الكيد والدسيسة!

إلا أنني بالرغم من هذا كنت أشعر بألم ممض يخترمني ويلذغ أطواء قلبي.. ألم كان يشعرني بعدم الرضا عن نفسي.. وليسمح لي صديقي القارئ بأن أقول في معرض الدفاع عن نفسي أنه لم يكن حب الذات الذي يتسم به كل ممثل (فسدان) —ولا أقول فاسد— هو الذي كان يجعلني أومن بنفسي هذا الإيمان.. بل العكس هو الصحيح. لقد كان ما انطوى عليه شكي الدائم في نفسي، وخوفي المؤلم من أن أفقد الثقة في نفسي، تلك الثقة التي لا يمكن بدونها أن تتوافر للممثل الشجاعة الكافية لكي يبرز على خشبة المسرح حتى يلقى الجمهور وجها لوجه. لقد كان هذا وذاك هما اللذان يضطراني إلى الإيمان بأنني كنت ناجحا في هذا الدور، ذلك النجاح الذي أخجل منه اليوم كلما ذكرته.. إن غالبية الممثلين يهلعون من الحقيقة لا بسبب إنهم لا يطيقونها، ولكن لأنها يمكن أن تحطم في الممثل ثقته في نفسه وإيمانه بها[1].

([1]) أرجو أن تفهموا هذا وتعوه وعيا جيدا يا أخواني وأبنائي الممثلين المقصرين وألا تنسبوا ما فيه من حكمة المؤلف العظيم وحنكة المخرج الواعي وبراعة الممثل الذي لا يشق له غبار (المترجم).

وبعد.. لقد نجحت الرواية نجاحا ساحقا.. ولم يقتصر تمثيلها على النادي فحسب، بل لقد مثلت فيما بعد في مسرح الفن.. المسرح الذي جعلها على الدوام من أعز مقتنياته.

الفصل السادس والعشرون

توما سوسالڤينى الأكبر

سالفينى العظيم في دور عطيل.. درس للممثلين سالفينى قبل التمثيل وفي أثنائه.. الممثل الناجح هو الذي يصنع في دوره ما صنع صانع تمثال فينوس ميلو في صنع تمثله.. سالفينى في عطيل فصلا فصلا..

التهيؤ للتمثيل وأهميته.. درس لمن يحضرون إلى المسرح قبل ارتفاع الستار بدقائق ليلبسوا ملابس الدور ويعملوا مكياجه ويدخلوا المنصة في دقيقتين.. الممثل الذي ينقصه الشعر.. أيها الممثلون.. حافظوا على أصواتكم من الخمر، ولا سيما إذا كنتم ممثلي مآس!

لقد رأيت توماسو سالفينى أول ما رأيته في المسرح الامبراطوري الكبير حيث كان يمثل موسم الصوم الكبير بأجمعه تقريبا مع فرقته الايطالية. أما الرواية التي كان يمثلها تلك الليلة فكانت "عطيل". ولست أدري ماذا حدث لي في تلك الليلة.. لقد كنت أجلس شارد اللب موزع الفكر.. لأدري لماذا.. كنت لا أكاد ألقى بالا إلى التمثيل.. ولعل السبب في هذا هو تلك الزيارات التي قمت بها منذ قريب للمشاهير من الشخصيات العظيمة التي كانت تزور موسكو حينئذ ومن هؤلاء بوسار مثلا.. ولم يكن يلعب عطيل.. بل كان يلعب باجو.. وكان يلعبه ببراعة فائقة أذهلتني وخلبت لبي حتى لقد حسبته سالفينى أول الأمر.

لقد كنت أقول لنفسي: "أجل.. إن له لصوتا حسنا..وفيه خامة طيبة، وهو ذو جسم مدهش، وتتوفر فيه تلك السمات الإيطالية العامة التي لابد منها للتمثيل والإلقاء.. إلا أنني لا أرى مع ذاك شيئا خارقا للعادة.. والرجل الذي يلعب عطيل

من هذا القبيل أيضا. إنه أيضا ينطوى على خامة بديعة.. وله صوت بديع.. ولفتات حلوة.. وعرض وطول..".

لقد كنت أقابل ببرود وفتور تلك اللفتات المنتشرة التي تفيض زهوا، والتي كانت تصدر عن أولئك الأدعياء الذين يغرمون بأن يظهروا لك أنهم الأساطين الذين لا يدنو منهم أحد في علمهم وفنهم وعبقريتهم.. أولئك الذين كانوا يكادون يغمى عليهم عند أول عبارة ينطق بها سالفينى. لقد كان يبدو لي أن هذا الممثل العظم لم يكن يريد قط أن يلفت إليه أنظار الجمهور جميعا في أول الرواية مباشرة. ولو قد أراد هذا أو تعمده لفعله بوقفة صامتة لطيفة، كما فعل ذلك في منظر المجلس التالي مباشرة. لقد كان مستهل هذا المشهد خاليا من كل جديد وإن كنت قد استطعت أن أمعن النظر في تفاصيل جسم سالفينى وملابسه ومكياجه، وأفحصها فحصا جيدا. ولا يمكنني بحال أن أقول إنها شيء غير عادي.. بل لقد كانت ملابسه شيئا لا يلفت النظر ولا تميل إليه النفس لا في ذلك الوقت ولا فيما بعد ذلك. أما مكياجه فأحسب إنه لم يضع الوقت ولا فيما بعد ذلك. أما مكياجه! فأحسب أنه لم يضع مكياجا قط.. لقد كان الوجه وجه سالفينى نفسه.. ذلك الوجه الذي لم يكن بحاجة إلى أي مكياج.. لقد كان له هذا الشارب الكبير المدبب، وهذا الشعر الذي كان منظره يلقى في روع رائيه أنه باروكة –أي شعر مستعار– ثم جسمه.. هذا الجسم الفائق الطول والعرض.. الجسم الممتلئ المائل إلى السمنة.. الذي تدلت من جانبيه عند الوسط تلك الخناجر الشرقية التي جعلته يبدو أكثر بطشا وأشد ضراوة مما هو، ولا سيما حينما كان يتشح بـ (حرملة) قصيرة مراكشية وطرطور مراكش. وكان هذا كله لا ينطبق كثيرا على عطيل.. عطيل كما أفهمه.

ولكن!

إن سالفينى لم يكد يقترب من المنصة التي يجلس عليها الدوجات، حتى أخذ يفكر مليا، ثم إذا هو يركز نفسه ومشاعره لحظة قصيرة، ثم إذا هو.. ودون أن

يلاحظ أحد منا نحن المتفرجين ذلك.. يقبض بيديه على أنفاس الجمهور المحتشد في المسرح الكبير كله من متفرجين وممثلين وعمال.. وخدم أيضا والظاهر أنه لم يتكلف في ذلك إلا إشارة خاطفة بسيطة. ذلك أنه مد يده دون أن ينظر ناحية المتفرجين، فقبض علينا جميعا، ووضعنا في راحته، حيث يتركنا هناك كأنما نحن جيش من النمل والذباب، ثم إذا هو يقبض راحته، وإذا هو يبهر أنفسانا حتى يكاد يخمدها إخمادا..

لكنه لا يلبث أن يبسط يده لينعشنا بنفحة لذيذة من نسيم الحياة نشكرها له.. ونسبح بحمده أن جاد بها علينا. لقد استولى علينا هذا الجبار حتى أصبحنا ملك يمينه، وسوف نظل ملك يمينه طوال حياتنا.. وإلى الأبد!

والآن.. ها نحن أولاء قد عرفنا من يكون هذا العبقري وماذا يكون، وماذا يجب أن ننتظر منه. يا عجبا! لقد كان عطيل الذي يلعبه لا يبدو أنه عطيل أبدا أول الأمر، بل كان يبدو كأنه روميو! إنه لم يكن يرى أمامه شيئا.. ولا يلقى باله إلى أحد، اللهم إلا دزدمونة التي لم يفكر إلا فيها، ولا يؤمن إلا بها.. دزدمونة التي كانت تملأ عليه الدنيا بأسرها.. وكنا نحن نرى هذا ثم نعجب كيف يكون في مقدور ياجو أن يحول هذا العاشق المؤمن بمحبوبته كل هذا الإيمان..

كيف يمكنه أن يحول روميو الظريف اللطيف هذا، فيجعل منه عطيلا غيورا فاتكا، ولست أدري بأي وسيلة يمكنني أن أصور لك ذلك الأثر العميق الذي أحدثه سالفينى فينا جميعا.. إذن فاسمح لي يا صديقي القارئ أن أستعين على ذلك بإعطائك صورا مجسمة، فهذا يكون أيسر:

تصور أنني جئت يوما إلى مثال صناع مقتدر.. مثال له في فنه قدرة فوق قدرة البشرة.. بل قدرة هي من قدرة الآلهة وإعجازها، ثم قلت له:

"أرنى فينوس ميلو"

ويأخذ الفنان الإلهي الذي يدرك أهمية ما سوف يحدث وما سوف يطلعني

عليه، يأخذ قطعة ضخمة من المعدن المنصهر ثم يشرع في طرقها وثميها بأصابعه العظيمة القوية بادئا بصنع القدم الجميلة الجليلة التي يعرف كل خط من خطوطها وكل حنية من حناياها وكل انفراجة من انفراجات أصابعها.. وذلك دون أن يخشى من أن تحرقه النار.. ثم لا يلبث أن تظهر بين يديه القدم الجمية العجيبة، أجمل قدم نسائية، بل أدق وأصح قدم في الدنيا جميعا.. القدم الكلاسية الخاليدة. وأنت تدهش، بل تنذهل، لأنك لا تجد فيها ما لا يخطر ببالك أن تغير منه شيئا.. ولو قلامة ظفر لقد صنع لك الرجل قانونا أبديا من قوانين الجمال ومقاييسه إن الرجل يضع أمامك في هدوء وثقة واطمئنان جزءا كاملا تاما مما سوف يكون تمثالا عجيبا لا تلبث حينما ترى إحدى قدميه أن تتنبا بما سوف يكون له من جمال وفتنة.. وأنت مع ذاك تراه لا يبالي بما إذا كانت القدم التي صنعها قد صادفت هوى في فؤادك أم لم تصادف، وإذا كانت قد تركت فيك طابعا ما أو لم تترك.. إن الذي صنعه هو كائن.. وهذا هو فإذا كان الذين يرونه من نضوج الفكر وحاسة الجمال بالقدر الكافي فإنهم سيفهمونه ولابد. أما إذا لم يكونوا فهم مساكين بائسون.. إن أبواب الفردوس مغلقة في وجوههم!

ويستمر الفنان الإلهي فيصنع القدم الأخرى، وهو يصنعها في إيمان واطمئنان أكثر مما يدا منه أول الأمر.. ثم يستمر.. حتى يصل إلى الجذع.. إلا أنك تراه وقد وصل إلى هذا الحد قد فارقه إيمانه واطمئنانه. إن صدر المراة الأنيق الذي يكونه الفنان من هذا المعدن الصلد يبدأ فجأة في التحول في اليدين الصناعيتين صدرا لينا، ويأخذ في البروز والارتفاع حتى لتشعر بأن الأنفاس بدأت تتردد فيه!

ويقف الفنان عمله.. لينظر إلى ما تم في زهو وإعجاب. ألا ما أنضر وجهه الذي يطفح بالبشر، وما ألطف ابتسامته التي تشبه ابتسامة الأطفال الأبرار الأطهار! إن جذع المرأة الجميل البديع التكوين يبدو وكأنه شيء خفيف لطيف.. شيء ينهد من نفسه، وإن كان مصنوعا من أشد المعادن صلابة.

ويصل الفنان إلى الرأس.. فيستغرق منه وقتا أطول.. إلا أنه يمضي في صنعها في دءوب وإقبال وحماسة، حتى ليشعر رائيه بأنه مغرم بذاك الأنف، وتلكما العينين، وهذا الفم، وهاتين الشفتين، وعنق الرأس الإلهية الخالدة.. العنق الذي يشبه عنق البجعة!

والآن.. لقد تم كل شيء!

ها هما الساقان إذن –هذه واحدة! ثم الجذع والذراعان– اثنتان وذاك هو الرأس. إنه يضعها فوق الجذع– ثلاثة!

فانظر يا صديقي القارئ.. ها هي ذي فينوس حية ترزق!

لقد كنت أعرفها في أحلامي فقط.. لكنني لم أرها إلا في الواقع المحسوس المرئي إلا الآن فحسب، ولم يكن يخطر ببالي أنها بهذا القدر من البساطة واليسر، وإلى هذا الحد من الطبيعية والخفة، ومن اللطافة والجلال! إنها تترقرق الآن في هذا البرونز الذي تحول تمثالا، إلا أنها مع ذاك لا تزال.. وستبقى دائما حلما علويا أبديا، وإن كان في وسعك أن تمسها وتتحسسها بكلتا يديكي. وإن كان الحلم ثقيلا هكذا ولا تستطيع أن ترفعه من الأرض بيديك!

إننا لم يكن يخطر ببالنا أبدا ونحن ننظر إلى قطعة من المعدم الخام الثقيل كهذا المعدن، إن بالإمكان أن تتحول في هذه السهولة كلها وذلك اليسر جميعه فتكون تمثالا يبلغ بحسنه وجماله وروعته عنان السماء!

إن البرونز الثقيل الصلد ليبدو الآن وكأنه يتنفس أنفاسه الأثيرية التي لا ترى.. الأنفاس التي أسكرتنا أول الأمر، ثم سحرتنا عن أنفسنا، وبعد هذا حملتنا إلى عالم غريب عن هذا العالم الآدمي الذي نعيش فيه!

ولقد كان ما يخلقه سالفينى فوق المسرح هو هذا التمثال من البرونز. كون جزءا منه، كما تكونت قدم فينبوس، بهذا المتلوج الذي ألقاه أمام الأعيان، وفي

مشاهد أخرى، وفصول غير الفصل الأول راح سالفينى يكون الأجزاء الأخرى، حتى إذا شرع يضع بعضها إلى جوار بعض رأيتها تمر بتلك اللحظة الحية.. لحظة الانفعالات البشرية.. لحظة الغيرة التي يمتزج فيها حب روميو المتأجج، بالثقة التي لا حد لها، والغرام المجروح، والرعب الشريف، والغضب النبيل، والثورة النفسية العارمة.. ثم.. ثم الانتقام الفظيع الذي تترفع عنه الآدمية لقد كان سالفينى يرينا كل جزء من أجزاء تمثاله.. وبالاحرى.. فينوسه، وهو يكونه من هذا البرونز الصلد.. وإن بدت هذه الأجزاء أول ما بدتن مهوشة مشوشة –كأنما لا تزال في حالتها الأثيرية التي كنا نراها في أحلامنا، ثم ما أكثر المشاعر والأحاسيس التي لم تكن مما يسهل ترجمته أو التعبير عنه أصبح هذا البرونز الذي تحول تمثالا يترجمها لنا ويجعلها ناطقة فصيحة البيان إن عطيل كما يمثله سالفينى تمثال ساحر من البرونز.. بل هو قانون من قوانين الأبدية التي لا تتغير.

لقد قال شاعرنا الروسي ك.د. بالمونت في مناسبة ما:

"إن الإنسان إذا خلق شيئا وجب أن يخلقه ليظل شيئا خالدا لا يبيد".

ولقد كان سالفينى يخلق، ليخلد ما يخلقه، وليبقى على وجه الزمن.

إنه لم يكد يفتح أبواب فردوسه لحظة في منلوجه أمام مجلس الأعيان، ولم يكد يرينا لمدة ثانية واحدة حينما لقى دزدمونة هذا الصدق وذلك الغرام المتأجج الذي لا يليق إلا بالشباب الذين هم في مقتبل البصى.. كيف عصفا بقلب الجندي الشجاع والقائد المقدام.. لم يكد سالفينى يرينا هذا كله حتى أغلق فردوس فنه العجيب فترة طارئة، وأغلقه قاصدا عامدا. لقد ضمن ثقتنا به وإيماننا فيه بضربة معلم واحدة.. أصبحنا بعدها أشبه بهذا الكلب الذي يجلس على رجليه الخلفيتين وينهض على رجليه الأماميتين، ولا ينفك ينظر إلى مدربه ملاحظا واعيا.. حيث كنا نتعقب في جوع وظمأ تلك المواضع والكلمات التي كان سالفينى يكاد يأمرنا أمرا بأن نتذكرها ونلقى بالنا إليها.

لكنه لا يلبث أن يلهبنا بأحد سياطه فجأة في أحد المواقف، وغرضه من ذلك بالطبع الأ يتطرق الوهن إلى انتباهنا. وكان هذا في ذلك المشهد بجزيرة قبرس حيث كان يصدر بعض أوامره إلى كل من كاسيو ومونتانو.. لقد نظر إليهما نظرات كانت تقطر رهبة وفزعا، وكان يمتشق سيفه القصير ويلوح به في الهواء ثم يرده في خفة ورشاقة لا يتقنهما إلا المشارقة حتى لنعلم في الحال مقدار ما في محاولة خدعه من خطر وحتى لنعلم من هو عطيل، نعلم أنه كما قال هو عن نفسه:

إن ذراعي هاتين منذ أن بلغتا السابعة من عمرهما

إلى ما قبل اليوم بتسعة أعوام، لم تقوما بعمل

هو أحسن من ملاعبة الأسنة في الميادين ذات الخيام

وهو أيضا يجعلنا نفهم لماذا يقول عن نفسه:

لا أستطيع أن أتحدث قليلا أو كثيرا عن أمر من أمور

هذا العالم إلا ما كان متصلا منها بوقائع النزال والقتال

وارتفع الستار عن الفصل الثالث، وكان المنظر من مناظر الأوبرا العادية، وبالأحرى من مناظر الطراز القديم التقليدية المودعة في مخازن "المسرح الكبير". ولهذا شعرنا بشيء من خيبة الأمل حتى ظهر سالفينى ليقلب خيبة آمالنا إعجابا، بل ليتلاعب بنا وهو يلاطف دزدمونة وها نحن يخيل إلينا مرة أن حبيبين صغيري السن واقفان فوق المسرح يتساقيان كئوس الغرام. ثم لا تلبث أن نراهما جدا عجوزا يداعب حفيدته مداعبة رقيقة وهو يمسح بيده على شعرها، ثم لا نلبث بعد هذا أن نرى أمامنا زوجا لطيفا مسايرا خلق لتنطلى عليه خدع النساء، ولتنطلى عليه دائما وإلى الأبد. لقد كان يكره أشد الكراهية أن يترك هذه الزوجة الحبيبة وينصرف عنها لمباشرة أعماله بوصفه قائدا عاما لجيوش البندقية لقد كان كلما حان موعد الانصراف عنها يقف ليودعها فيطيل لحظة الوداع، وهنا ترى أعينهما تعلق ببعضهما

لتتحدث عنهما وتترجم عما في قلبيهما من لوعة الحب، وأسرار الغرام، فإذا انصرف عنها ظل يتبعها بنظراته، حتى لقد كان من أشق الأمور على ياجو الخبيث أن يحول إنظار هذا الزوج الملتاع عن محاسن زوجته الباهرة الجمال، الجالسة على عرش قلبه، لكي يلتفت إليه حتى يستطيع حبك مؤامرته التي تهدف إلى الإجهاز على هذا الحب. ويخيل إلينا بعد الذي رأينا من أمارات هذا الحب العالق بأعشار الفؤاد أن ياجو لن يفلح في الفوز بنتيجة ما من تلك المؤامرات ذلك اليوم. لقد كان عطيل مشغولا بحبه عن مباشرة أي عمل فيه.. فكنت تراه واقفا يعبث بريشة الكتابة في يده كالذي يكره أن تنسيه متاعب الأعمال سكرة الحب. لقد كان في تلك اللحظة يؤثر الراحة، ولا يريد أن يلي عملا يصرفه عن التفكير في دزدمونة. لقد كان انصرافه عن التفكير فيها ولو لحظة عابرة خيانة لحبهما. ومن أجل هذا كان لا يريد أن يقوم بعمل ما، ويفضل أن يجلس ليثرثر مع ياجو.. فهل رأيت قط قائدا عاما وجنيدا شجاعا عارفا بواجباته العسكرية ينفق وقته على هذه الصورة؟ لقد كان خادمه باجو هذا يعرف أسرار سيده جميعها، كبيرها وصغيرها، حتى لقد كان يرفع التكليف بينه وبين سيده فيسدى إليه النصح أحيانا، فيتقلبه عطيل دون أن يجد في قبوله غضاضة، وإن كان مجرد قبولها من هذا الخادم من باب المسلاة في معظم الأحيان. فلقد كان عطيل يميل إلى ممازحة هذا الخادم (الأمين) (المخلص) الظريف، الذي ارتفع التكليف بينهما. ولم يكن عطيل يعرف مطلقا إنه إنما كان يعاشر في ياجو نفس شيطان يكرهه، وروح ابليس ينقم عليه، ويود لو يجد فرصته للبطش به والانتقام منه.

ولم يكن أول ما أشار به ياجو من الحديث عن دزدمونة إلا كلاما مسليا لسالفينى –أي عطيل أرجوك– إلا أن هذه التسلية لم تقف ياجو ولم تمنعه عن مواصلة نصب الشرك. لقد كان قد رسم خطته وهو الآن ينفذها خطوة بعد خطوة، مدفوعا في تنفيذها بما ينطوي عليه قلبه الأسود من اللد والحقد. وما نحن أولاء نرى عطيلا أول الأمر، وكأنما بدهنه فكرة لم يتنبه لها من قبل، فتراه وقد غاب عن

الدنيا لحظة، إلا أنه يستعيد السيطرة على نفسه في الحال، وكأنما بدا له ارتباكه من هذه الفكرة الطارئة شيئا سخيفا مضحكا لم يكن يليق به أن يفكر فيه ولا أن يدور له في بال. بل إن استحالة ما ذهب إليه ياجو من هذا الافتراض لتعيد إلى نفس عطيل سابق مرحها وما كانت تسعد به من الغبطة، لأن من رابع المستحيلات أن يحدث له هذا الذي فكر فيه، وعلى أقل تقدير لطهر دزدمونة ونقائها واستحالة أن يعلق بها أي ظن من ظنون الريبة!

على أن عطيل، وإن لم يكن يدري قط، كان قاب قوسين أو أدنى من هوة الهلاك التي سوف يلقى فيها حتفه. وكان هذا يتيح الفرصة لياجو لكي يدفع به خطوة أخرى نحو تلك الهوة. ويفكر عطيل ويدمن التفكير في الافتراض الجديد الذي يوسوس به ياجو، لأنه افتراض يبدو في نظر عطيل أقرب إلى الصدق وأكثر انطباقا على الواقع، من الافتراض الأول. وها هو ذا هذه المرة يجد من العسير على نفسه أن يقتلع منها تلك الفكرة التي غرسها فيها ياجو، بل يجد من أشق الأمور عليه أن يستعيد تلك السعادة المباركة. سعادة الحب الغامر، وظله المديد الوارف، والشعور به عليلا بليلا ريانا! لكنه حينما يشعر بقدرته على استعادة الشعور بهذا الحب تراه يتشبث بتلك السعادة التي أوشك بنيانها أن يتزعزع، وأوشكت هي نفسها أن تفلت من يده. إلا أنه لا يفتا أن يفاجئه افتراض آخر ربما كان أكثر احتمالا.. وهو لا يكاد يتسمم بهذا الافتراض الجديد حتى يقذف ياجو في روعه بحقيقة جديدة لا يأباها العقل، ولا تستعصى على التصديق، ثم هو يتبعها بما يؤيدها ويجعل منطقها سليما مستقيما. ومن ثم يتحول الشك فيكون يقينا.. ولم يبق إلا أن يقوم الدليل المادي على ذلك جميعا.

فهذا السلم الذي يهبط عطيل على درجاته درجة بعد درجة حتى يكون أمام المتفرجين واضحا مكشوفا.. وقد نزل من ذروة النعيم الذي أتاحه له الحب إلى الدرك الأسفل من انفعال الشك المدمر، يقدمه لنا سالفينى في وضوح ليس كمثله وضوح، وفي منطق صارخ مجرد من الرحمة، وفي إقناع لا تتخلله إثارة واحدة من

التردد في قبول برهانه، وهو يفعل ذلك في مقدرة تجعل المتفرج يرى كل خطوط هذه النفس المعذبة وحناياها جميعا. نفس عطيل المسكين.. حتى لا يملك المتفرجون إلا أن يرثوا لحال هذا القائد العاشق الشقي، ويرحموه من سويداء قلوبهم. وها هو ذا يلقى دزدمونة بعد هذا.. لكن لقاءها لم يعد يستجيش في قلبه تلك البهجة التي كان يغمره بها من قبل.. بل.. إنه على العكس.. لقاء يجرعه من سموم الشك القاتل ما يجرعه!

إننا نكاد نسمع عطيل وكانه يتحدث إلى نفسه قائلا: "أن كان هذا الوسواس كله كذبا في كذب، وإذا كنت كعهدك جميلة الجمال كله، نفية التقاء كله.. إذن فهذا الشك الذي يساورني فيك جريمة في جمالك ونقائك.. وإني لتائب إليك، منيب إلى حسنك.. ولسوف أحبك عشر مرات مقدار ما أحببتك من قبل.. ولكن.. إذا حقا كما يقول ياجو إذا كان حقا أنك زائفة كاذبة مخادعة بمقدار ما أنت جميلة.. إذن.. فما أنت إلا أفعى.. وثعبان أرقم مبين. لم تر الدنيا له مثالا.. وواجبي أن أسحقك.. وأهشم رأسك فليت شعري! أين أستطيع أن أجد جواب هذا السؤال وكيف.. السؤال الهائل الذي أريد أن أحل لغزه الآن.. وفي الحال.. لأنني أريد أن أقبلك.. وأخشى أن تكون قبلة نجسة تمسني بالدنس! لشد ما أريد أن أحبك فأجدني مضطرا إلى كراهيتك!

ويرتفع سالفينى بهذا الشك المتزايد إلى أعلى ذراه حتى ليخشى المتفرج ما عسى أن يحلى بالممثل العظيم بسببه. وقد ما كان أشق على المتفرج أن يرى عطيل وهو ينفر من دزدمونة وينتحى عنها جانبا في طائف من الشك القاتل وهي تحاول أن تعانقه وتصرف الهم عن رأيه الممتلئ بالآلام ثم لا تمضي اللحظة نفسها حتى نراه تائبا منيبا آسفا يحاول أن يتغلب على تلك النوبة الجارحة التي بدرت منه بالرغم عن الجانب الأفقي من نفسه.. وها هو ذا يضاعف رقته ولطف نفسه أضعافا مضاعفة.. وهو يميل نحو دزدمونة ليضمها إليه ثانية.. فإذا اقترتب منه عاوده طائف الشك فصدها عنه في نفور ليرى إن كانت تحاول أن تخدعه مرة أخرى.. وهو يدبر

عنها.. أو بالأحرى يولى مدبرا أمام النضال الناشب في أغوار نفسه.. أمام شكوكه الروحية!

ويبدو سالفينى عند دخوله إلى المسرح في المرة التالية كأنما روحه التي بين جنبيه جمرة متلظية من نار الجحيم، بل كأنما حمم بركان ثائر تتدفق في قلبه، بل كأنما جسمه كله، جذوة متأججة من نار جهنم.. فهو لا يتعذب بروحه فحسب، بل ببدنه كذلك. وهو يبحث عن مخرج من هذا العذاب.. ولكن أين! وكيف! إنه لا يرى شيئا إلا أمسك به وتشبث، وراح يعصره عصرا.. وهو يبكي كما يبكي الأطفال حينما يودع جيشه ليلحق بحياته الأولى.. قبل أن يمتطى صهوة جواده الحبيب ليخوض به حومة المنايا وميدان الحتوف.. عسى أن تريحه مما يلقى من هذا العذاب.. وهو يحاول أن يعبر عما يضطرب في نفسه من آلامها المبرحة التي عشناها معه نحن المتفرجين منذ أن نشبت في حنايا ضلوعه.. ولكن.. واأسفاه! إنه لا يوجد ما يعينه على هذا التعبير. وهو يحاول بالرغم مما ينتابه من ذاك الألم المضنى أن ينتقم.. فلا يجد من ينتقم منه إلا هذا المجرم ياجو.. الحي الوحيد أمامه.. فهو ينقض عليه انقضاض الأسد الهائج، وهو يلقيه على الأرض بوثبة واحدة.. وهو يرضه رضا شديدا عنيفا.. ثم ينتقض واقفا ليرفع إحدى قدميه فوق ريأس المخاتل الفظيع يود لو يحطمه كما يحطم رأس الأفعى. وهو لا ينفك واقفا في هذا الوضع حتى تأخذه ربكة فترده عنه.. وها هو ذا يمد إليه يده.. دون أن ينظر إليه.. ليساعده علي النهوض.. حتى إذا نهض ياجو ريمى هو بنفسه علي الأريكة مزمجريا نائحا صائحا كما ينوح النمري ويصيح في الصحراء الشاسعة حينما يفتقد أنثاه.

ففي تلك اللحظة كنا ينريى في عطيل كما يمثله سالفينني وحشا هائجا لا يقل شبها عن نمر مثار. وأنا أفهم الآن لماذا كان يتريادى لي فيه، حتى وهو في ذراعي دزدمونة، وحينما كان يلقى كلمته البارعة أمام مجلس الأعيان، وهو يجئ ويروح بطريقته العجيبة في المشي.. أفهم لماذا كان يتراءى لي فيه طيف وحش ضار من

وحوش الغلا! إلا أن هذا النمري مع ذاك كان في وسعه أن يهدأ ويعود لطيفا ظريفا كالطفل الوادع السعيد. ولقد كان حاله بالفعل وهو يتوسل إلى ياجو أن ينتشله من شكوكه المستقبلة كحال الطفل المسكين الذي لا يستطيع احتمال ما يجيش في صدره من مخاوف. بل هو كان لا يتمنى شيئا في هذا الوجود كما كان يتمنى التأكد من أسباب شكوكه، ولو حدث أسوأ ما يمكن أن يحدث، لكي يتخلص منها.

وينقلب القسم الذي أقسمه عطيل –كما يمثله سالفينى– فيكون شعيرة من شعائر الفروسية، حتى ليظنه من يراه مجاربا صليبيا أقسم لينقذن العالم ممن يدنسون الأقداس الإنسانية. لله ما كان أعظم سالفينى في هذا المشهد!

ويبلغ سالفينى القمة وهو يبدي لك ابتهاج عطيل بوقوعه على سيد الأدلة حينما يرى المنديل في يدي كاسيو إنه يرى في هذا المنديل حل مشكلته التي طالما حيرته وأنزلت به ألوان لعذاب.. الجواب على السؤال الذي ملأ روحيه قروجا ونلاحظ مقدارس ما كان عطيل يحاول أن يضبط جماح نفسه بعد أن استقر رأيه على القرار الأخير. إنه لم يكن ينجح دائما في ضبط جماح نفسه.. مثال ذلك هذا المشهد الذي كان يجمعه مع أميليا والذي لم يستطع فيه أن يكبح جماح يده حينما أوشك أن ينتزع قطعة من اللحم بقبضته التي تشبه قبضة النمرس من جانب الوصيفة المسكينة التي كانت في نظر عطيل أحق من ائتمنهم على عرضه باللوم. بل هو لم يستطع أن يضبط جماح نفسه في حضرة السفير البندقي لودوفيكو، وهكذا لا ننفك نلاحظ كيف كانت الحمم المتأججة ترتفع من صدره حتى تبلغ حلقومه وتصعد إلى رأسه لتغلي فيه وتستمر على ذلك حتى تقع الكارثة، وذلك بالبطش لأول مرة في حياته بتلك التي كان يعبدها عبادة، وهو الآن يمقتها أشد مما يمقت أي شيء في هذه الدنيا.

وإني لن يسعني مهما حاولت أن أصف لك كيف كان سالفينى ينسرق نحو دزدمونة النائمة في مخدعها في الفصل الأخير، ولا كيف كان يخاف حتى من ثنايا

عباءته التي كانت أذيالها تنسحب من خلفه.. ولا كيف كان يقف معجبا مزهوا بجمال المرأة النائمة.. ولا كيف بان عليه الفزع حتى كاد أن يولي الأدبار من فريسته.. لقد كانت ثمة لحظات عجيبة كان المسرح كله يقف كأنه رجل واحد ليكون كله عيونا وأنظارا من شدة الانتباه، ولا سيما حينما كان يسحق رقية معبودته، وحينما قذف بنفسه على ياجو وذبحه[1] بضربة واحدة من سيفه. وهنا يتذكر المتفرج نمر البنغال في سرعة المفاجأة التي يقوم بها سالفينى، وخفة هذا النمر ورشاقته الخيالية. ولكن.. ما أسرع ما يعلم عطيل بغلطته المميتة حتى نراه فجأة وقد أصبح أشد طفولة من الأطفال السذج الأبرياء الذين لم يروا إنسانا ميتا إلا تلك المرة. وبعد أن يفرغ من كلمته التي يرسلها قبيل أن ينتحر، نرى فيه عطيل الشجاع الذي يتكلم ويعمل كما تعلم الجندي الأصيل كيف يلقى الموت وجها لوجه طوال حياته، والذي لا يرهب لقاء حتفه في آخر لحظة من تلك الحياة.

ألا لله ما كان أبسط وأوضح وأجمل وأعظم كل شيء يقوم سالفينى بعمله، ويرينا إياه!

ولكني لا أزال أتساءل: لماذا عندما رأيت سالفينى كنت أتذكرس روسى وغيره من عظماء الممثلين الروس الذين رأيتهم من قبل؟ ولماذا كنت أشعر أنهم جميعا يشتركون في سمة يتسمون بها دائما؟.. سمة كان يبدو لي أنني أعرفها معرسفة جيدة. سمة لم أكن أحس بها إلا حينما كنت أتفرج على الممثلين العظماء الموهوبين؟

ترى.. ماذا كانت هذه السمة؟

لطالما أتعبت نفسي في التفكير، ولكن ما وجدت لسؤالي جوابا.

لقد كانت الروابط التي تربط بين سالفينى وفنه روابط مؤثرةس، تمس شغاف

([1]) المأساة لكاتبها شكسبير يفرس ياجو ولا يعثر عليه أحد.. واتل ياجو هو تحريف من المخرجين.

القلب. لقد كنت تراه في كل يوم من أيام التمثيل مستثارا جياش النفس منذ الصباح الباكر.. كان لا يأكل إلا قليلا. وإذا تناول غداءه خلا إلا نفسه ولم يقابل أحدا.. وكان الستار لا يرتفع إلا في الثامنة.. لكنك كنت ترى سالفينى في المسرح منذ الخامسة.. أي قبل بدء التمثيل بثلاث ساعات! لقد كان يذهب إلى غرفة ملابسه حيث يخلع معطفه ثم يأخذ في التجول في أنحاء المسرح.. أعني المنصة.. فإذا تقدم نحوه أي إنسان ليتحدث إليه ألقى إليه بكلمات قليلة، ثم تركه ليستغرق في تفكير عميق، وفترة من الصمت الشديد.. وينطلق بعد هذا ليحبس نفسه في غرفة ملابسه ويغلقها على نفسه حتى لا يلقاه أحد. وربما رأيته يبرز منها في روب الحمام أو في معطف المكياج، ليتجول جولات في المنصة ليجرب صوته في عبارة ما من عبارات الدور، أو متدربا على إشارة أو سلسلة من الحركات اللازمة للدور.. فإذا فرغ من ذلك عاد إلى غرفته فأحكم إغلاقها على نفسه، ثم صنع مكياجه وألصق على وجهه شاربه ولحيته.. ولا يكتفي بتغيير معالمه الخارجية فحسب، بل يكون قد غير معالم روحه أيضا.. ثم يخرج إلى المنصة مرة ثانية ولكن.. بخطأ خفيفة رقيقة رشيقة أكثر من ذي قبل.. ويكون عمال المسرح قد شرعوا يضعون المناظر، فيحاول سالفيني أن يتحدث إليهم.. ومن يدري؟ لعل سالفينى كان يخيل إليه حينئذ أنه يخاطب جنوده الذين كانوا يقيمون الحصون وينشئون الاستحكامات للاحتماء بها من عدو. وكان جسمه القوي، وهيئته العسكرية، وعيناه العالقتان بانتباه بشيء ما بعيد كل البعد. كان هذا كله يبدو كأنه يلقى ظلا من الحقيقة على ما ذهب إليه خياله من هذا الافتراض. ثم لا تلبث أن تراه يعود من جديد إلى غرفته ليخرج منها وقد وضع على رأسه باروكة عطيل وقفطانه.. وبعد هنيهة يعود إلى الغرفة ليعود منها وقد لبس عمامته.. ثم يذهب إليها ثانية ويعود منها وقد تمنطق بحزامه وعلق في الحزام سيف.. حتى يلبس كل ما كان يلبسه عطيل. ولم تكن تلاحظ أن سالفينى في كل دخلة من هذه الدخلات قد غير مظهره فقط عما كان عليه قبل ذلك، بل كنت تلاحظ أيضا أنه غير أعماق نفسه أيضا بطريقة مشابهة لتلك التي غير بها

مظهره كذلك. مقيما بطريقة تدريجية توازنا تاما بين داخل الشخصية وخارجها. لقد كنت تراه وقد تقمص جلدة عطيل وحل في جسمه وروحه بمساعدة بعض الدمام — أعني بعض التواليت البدائي الذي يلقيه على مظهره وعلى روحه في وقت واحد.

فهل رأيت كيف كان سالفينى، هذا العبقري العظيم، لا يستغني قبل كل حفلة عن تلك الأعمال التحضيرية وإن كان قد مثل دوره في الرواية مئات المرات، وبالرغم من أنه كان قد أنفق عشر سنوات كاملة في أعداد هذا الدور فقط؟ إنه لم يعترف عبثا، ولا كان هازلا، حينما قال مرة إنه لم يفهم ما هو عطيل، ولا كيف ينبغي أن يمثل إلا بعد أن مثله مائة مرة أو مائتي مرة على الأقل.

إنني كلما فكرت في هذا الفنان العبقري لم يسعني إلا أن أتذكر كيف كان نجومنا المسرحيون، ولا سيما ممثلو المآسي الروس، يستنكفون من الظهور فوق المسرح في الوقت المحدد للتمثيل. لقد كانوا يعدون المحافظة على الميعاد مما يحط من قيمتهم ولا يتلاءم مع عظمتهم أو قل (نفختهم). فما داموا نجوما فلا بأس على الجمهور في رأيهم من أن ينتظر، وإلا فلماذا استحقوا أن يكونوا نجوما إذن!! إن من مستلزمات مجدهم —أو قل: (نفختهم) أن يتعمدوا تأخير رفع الستار، وألا يحضروا إلى المسرح في ميعاد مناسب يغني المدير الفني عن هذا القلق الشديد الذي يساوره حتى ليكاد يصيبه الجنون وهو يبحث عنهم ويضرب لهم التليفون في كل مكان يحتمل أن يجدهم فيه، وهو بين هذا وذاك يكاد ينتزع شعره من جلدة رأسه من شدة القلق والضيق ونفاد الصبر.. والممثلون الآخرون.. الذين ليسوا نجوما. ينتظرون في ملابسهم ومكياجهم في تشوف وقلق حتى يتفضل السادة النجوم بالحضور.. وكنت ترى هؤلاء المساكين يزجون وقتهم في انتظار السادة الكواكب في ملل.. فهم يسوون مكياجهم مرة، وينتزعونه ثم يعيدون تركيبة مرة أخرى، ويخلعون ملابسهم ثم يلبسونها في علجة وفي سرعة شديدة (وكلفتة) لأن المدير أمر بالاستعداد لتمثيل رواية أخرى من الروايات التي لا يشترك فيها السيد النجم المتخلف.. وما هذا كله إلا بسبب الهوى، وبدافع من شذوذ

الأمزجة.. أمزجة السادة النجوم والكواكب!

ولكن الساعة لا تكاد تكون الثامنة إلا خمس دقائق بالضبط حتى ترى هؤلاء السادة نجوم النحس (!) يبدءون في الظهور بالمسرح.. ولا يكادون يفعلون حتى (يتشاهد) الآخرون حامدين الله على أن التمثيل سوف يبدأ مهما كان مقدار تأخر رفع الستار!

أنه سوف يمثل!

ولا تكاد تمضي دقيقة أو اثنتان أو.. ثلاث على الأكثر.. حتى يكون السيد النجم المحترم قد لبس ملابس الدور، و (كلفت!) مكياجه، وعلق سيف هاملت إلى جانبه! إنه يعرف أسرار عمله.. وهو بهذه الأسرار جد خبير! وها هم الجميع من حوله ينظرون إليه في زهو وإعجاب ونشوة!

وأنت تسمع بعض المغفلين يقولون لك مع ذاك: "الله أكبر! إن هذا الفنان أصيل! انظر إليه! لقد أتى متأخرا، ومع ذاك فهو أول من برز إلى المسرح! أيها الممثلون الشباب –إليكم مثلا عليكم أن تحتذره!!".

ولكن.. هل سأل أحد مرة هذا النجم (البلدي!) قائلا:

"لقد نجحت في لبس ملابس الدور وعمل مكياجك في خمس دقائق، فاسمح لنا بأن نعترف بأن هذا شيء عظيم جدا.. شيء بارع حقا.. ولكن.. اسمح لنا أيضا بأن نسألك هذا السؤال: هل نجحت في هذه الدقائق الخمس في تنظيف روحك، وإلباسها ملابس الدور، وعمل المكياج الذي لابد منه لها لكي تظهر فيه بالمظهر اللائق الخليق بها؟ وإن لم تكن قد فعلت ذلك فلماذا بالله عليك حضرت إلى المسرح، ولماذا تقوم بأداء دور هاملت؟ أليس ذلك لمجرد رغبتك في عرض ساقيك الجميلتين على أنظار الجمهور؟ وهل تظن أن ساقي حضرتك –أيها النجم المشئوم النجس– هما كل ما يهم الجمهور من أمر هاملت؟ لقد حمل شيكسبير هاملت العزيز في روحه سنوات وسنوات –فهل تظن يا أنحس النجوم أنه لم يكتب

هاملت إلا في سبيل ساقيك الجميلتين.. وساقيك الجميلتين فحسب؟! ثم ما هي معاذيرك –إذا كان لك معاذير على الإطلاق– تلك التي يمكنك أن تعتذر بها وتدافع بها عن استحقاقك للظهور على خشبة المسرح مع هذه الخيلاء وذلك الاستهتار!؟

"هلم، هلم! لا تستغفلنا (!) أتظن أننا لا نفهم أنه ليس في الدنيا كلها إنسان يستطيع في خمس دقائق أن ينفلت من جو المطاعم ودنيا الحانات إلى عالم الروحانيات والمشاعر العلوية الربانية؟.. إن الصعود إلى هذا العالم يستلزم انتقالا تدريجيا منطقيا.. وأنت لا تستطيع الصعود بخطوة واحدة من البدروم إلى الطابق السادس أو السابع من عمارتك!".

فإذا أجابك النجم النحس المشئوم قائلا: "عال! وما قولك إذن في الممثل العظيم كين؟ ألم يكن هو أيضا يحضر قبل رفع الستار بخمس دقائق، بينما يكون الجميع في انتظاره في تشوف وقلق؟!".

فقل له: "إن هذا هو كين الممثل المتكلف الذي كان يصدر في تمثيله عن صفة لا عن أصالة، وكم من نجم مثلك قد أضره كين أشنع الضرر باحتذائه هذا المثل السيء المنكود! وهل كان كين حقيقة كما يصورونه في الميلودرامة؟ إنه إن كان كذلك حقا فلا شك عندي في أنه كان رجلا عصبيا يملأ الدنيا جعيرا وجعجعة قبل رفع الستار لأنه لم يكن لديه وقت للاستعداد، ولاستيائه من نفسه بسبب خماره وسكره في اليوم الذي كان يمثل فيه. إن الطبيعة الخلاقة المبدعة لها قوانينها التي يستوي أمامها كين وسالفينى. وعلى هذا فيجب أن تتخذ مثالك سالفينى الحي الذي تراه، ولا تحتذى كين الميت المتوفى الذي لم تعد تراه إلا خلال صحفات ميلودرامة عادية.. بين بين!.. ليست شيئا في عالم المأساة الرفيعة".

ولكن.. أبدا أبدا.. فالنجم البلدي.. النحس.. سوف يتخذ مثاله المحتذى من

كين، يستنسخه ويقلجه دائما.. وينقله شفا و(نقل مسطرة) أما سالفيني فلن يكون له مثال أبدا.. وهو لن يحضر إلى المسرح إلا قبيل رفع الستار بخمس دقائق.. لا بثلاث ساعات كما كان سالفيني يفعل فلماذا؟

إنك لكي تعد شيئا في أغوار روحك لمدة ثلاث ساعات. فلابد من أن تنطوي نفسك على هذا الشيء، ولكن ماذا يصنع النجم البلدي النحس إذا لم تكن نفسه تنطوي على شيء مطلقا إلا موهبته؟ إنه يحضر إلى المسرح وقد وضع ملابس الدور في شنطة يده.. لكنه لا يملك ملابس روحية من أي نوع على الإطلاق. فماذا عساه يصنع في غرفة ملابسه بالمسرح من الساعة الخامسة إلى الساعة الثامنة؟ هل يجلس ليدخن؟ أو يجلس ليقص على زملائه غرائب حكاياته؟ إن التدخين وحكاية القصص أجدر بهما المطاعم والحانات.

لقد كان سالفيني يصيب المحز دائما بتعريفاته. فمن ذلك أنه كان يلعب الملك لير في الأقاليم مع إحدى الممثلات المعروفات. وكانت هذه ممثلة تتوافر فيها مستلزمات المسرح جميعها، من مقدرة وجسم فارع ووجه جميل وصوت جيد وإشارات مليحة وحنكة عظيمة.. لكنها لم تكن على شيء كان أهم للمسرح من هذا كله بمراحل كبيرة.

وقد سئل سالفيني مرة: "إلى أي حد تقدر هذه الممثلة؟".

فأجاب بقوله: "ينقصها الشعر!

وفي مناسبة أخرى، "ينقصها الشعر!

وفي مناسبة أخرى، في أثناء التدريب على الفصل الأخير من عطيل كان قد عهد بدور لودوفيكو الذي يظهر بعد موت دزدمونة إلى أحد المناظرين الريفيين الذي كان يقرؤه قراءة بليدة خالية من الشعور، وبصوت غليظ كنائسي واطئ، مما جعل سالفيني يفقد اصطباره، فراح يهمس في أذن مدير المسرح قائلا:

"قل له أن ابنة عمه قد ماتت"

وفي مناسبة ثالثة، قال سالفينى لممثل روسي من ممثلي المآسي كان صوته قد ضاع من أكبابه على شرب الخمر، وكان قد سأله عما يتبعه الممثل لكي يصبح (تراجيديان) أي ممثل ما من عظيما:

"إنك لا تحتاج إلا إلى أمور ثلاثة هي: الصوت والصوت.. ثم.. الصوت!".

ولم يكن سالفينى يقول هذا لممثلي المآسي ذوي الأصوات الخشنة فحسب، بل كان يقوله في كل مناسبة، وكلما لاحت له فرصة لكي يقول هذا.. لأنه كان يعلق على الصوت أهمية عظمى لن يقوم بتمثيل أدوار المآسي.. شأنه في ذلك شأن الممثل العظيم بوسار.



ستانسلافسكي في دور عطيل

الفصل السابع والعشرون

المؤلف في دور عطيل

المؤلف يحلم بتمثيل دور عطيل ويعيش في حلمه سنين طويلة ويحشد للرواية أدوات ومناظر من ايطاليا وفرنسا.. الممثلة الشاذة لا تستحق الدور ويجب أن تتخلص الفرقة منها.. أيها الممثلون، هكذا كانوا يجرون تداريبهم في روسيا.. دور ياجو يقوم به محترف خائب!.. المؤلف ينتقد نفسه في عدة مواقف من دور عطيل.. لفتات في موضوع الرواية.. إلى أي حد يستطيع المخرج ستر ضعف الممثلين وعجزهم؟.. النمو التدريجي المنتظم للعاطفة أو الانفعال في دور عطيل وكيف أفلت من يدي المؤلف!.. كيف طوع المؤلف صوته.. مرض المؤلف يسبب الارهاق في إخراج عطيل.. المؤلف (عطيل يقطع يد ياجو بخنجره في التدريب النهائي بالملابس. الممثل العظيم روسي يشهد المؤلف في دور عطيل فيوجه إليه بعض النصائح النافعة.. نقد روسي لممثلي الفرقة..

ترى، أي الأدوار كان لا يناسبني إلا قليلا في ذلك الوقت؟

وأي الأدوار كان يؤذيني أشد الإيذاء في ذلك الوقت أيضا؟

إنه دور عطيل!

إلا أنني كنت مع ذاك أحلم بتمثيل دور عطيل هذا، ولا سيما منذ أن زرت مدينة البندقية. تلك المدينة التي قضيت فيها أياما طويلة جميلة نزور المتاحف، ونبحث عن الأشياء القديمة، وننقل رسوم الأزياء عن تصاوير الجدران، ونشتري الأثاث والمنسوجات المطرزة والمخرمات. لقد كنت أفعل هذا كله خفية وأنا أحلم بتمثيل عطيل وإخراجها.

بل لقد وجدت في باريس "عطيل" نفسه. فقد كنت أتناول غدائي في أحد مطاعما يوما فرأيت رجلا عربيا جليل الهيئة رائع المنظر يمشي مختالا في بزته القومية. ولم أكد أراه حتى وجوت صديقي النادل –أعني الجرسون– أن يقدمني إليه، ووعدته إذا فعل بأن أنفحه "بقشيشا" طيبا.

ولم تمض ثلاثون دقيقة حتى كنت قد دعوت صديقي العربي هذا إلى أكله حافلة في إحدى غرف المطعم الخاصة. ولم يكد العربي النبيل يكتشف أنني مفتون بملابسه ومعجب بها الإعجاب كله حتى أخذ يحلعها جميعا ويقدمها إلى هدية خالصة. وقد لبستها من فوري، وحفظت عن هذا الصديق الجديد عدة أوضاع في الملابس العربية كانت أوضاعا فريدة مميزة. ثم شرعت أدرس جسم الرجل العربي وحركاته ومظهره التشريحي عضوا بعد عضو. وعندما عدت إلى الفندق الذي كنت نازلا به ظللت إلى منتصف الليل أمام المرآة وأنا أجرب الملابس العربية، وألفتع بالشال والكشمير العربيين لكي أجعل من نفسي مراكشيا مغربيا جليل اللفتات أصيل الملامح، سريع الاستدارة بالرأس، خاطف الإشارة باليدين، رشيق حركة الجسم، أمشي خفيفا لطيفا كما يمشي الظبي مشيته اللطيفة الخفيفة التي تشبه مشية الملوك، مرسلا راحتي المضمومتين ناحية من يحادثني.

ولم أكد أصل إلى موسكو حتى شرعت أستعد لاخراج "عطيل".. إلا أن الحظ لم يسعفني، فقد أخذت العقبات تعترض طريقي واحدة بعد أخرى. وكانت أولى هذه العقبات أن مرضت زوجتي، مما اضطرني إلى إسناد دور دزدمونة إلى ممثلة هاوية ناشئة لم تسلك معنا سلوكا لائقا فاضطررت إلى سحب الدور منها عقابا لها، قائلا للممثلين بصراحة:

"إنني أفضل أن أقف عملية الإخراج على أن أسمح لأهواء الممثلين وأمزجتهم الشاذة بالتدخل في أعمالنا الفنية".

وأصبح ضروريا أن أعهد بالدور إلى سيدة ظريفة جدا أو صغيرة السن، إلا أنها

لم تقف من قبل فوق خشبة المسرح.

وقد جعلت أجادل نفسي الطاغية المستبدة في ذلك الوقت محتجا لها بأن هذه السيدة "سوف تعمل وتستمع لما يقال لها".

وبالرغم من النجاح القليل الذي صادفناه عند الجمهور فقد كانت جمعيتنا فقيرة أشد الفقر، لأن حماستنا الجديدة التي جعلتنا نقتني أفخم الديكورات وأجمل المناظر أتت على أرباحنا جميعها. لقد كنا في هذه الحقبة من الفقر بحيث عجزنا عن استئجار مكان نقوم فيه بتدريباتنا، مما ألجاني إلى إقامة هذه التدريبات في غرفة استطعت أن أستقطها من مسكني، وبالأحرى من الشقة التي كنت أقيم فيها.

وكنت أخادع نفسي فأقول لها: "إن هذا كله مآله الخير .. وسوف يؤدي ها الاقتصار إلى تنقية جو جماعتنا من المتطفلين والأحلاس".

وأخذنا نجري التدريبات يوميا، بل كنا نمضي بها إلى الساعة الثالثة وإلى الساعة الرابعة صباحا. وكانت غرف (الشقة) تمتلئ بأعقاب سجاير الممثلين، وكان لابد من تقديم الشاي اليوم بطوله، وكان هذا يتعب الخادمة التي كانت طالما ترغي وتزبد وتزمجر. وكنت أحتمل جميع هذه المقلقات، وتحتملها زوجتي المريضة، صابرين، ودون أن نبدي إثارة من الضجر، لا لشيء، إلا لكي نصون مشروعنا من الانهيار.

وإذا أردت الحق، لقد كانت جمعيتنا من الفقر بحيث كانت أعجز من أن توفر الممثلين لجميع أدوار الرواية. ولم نكن نجد أحدا ليلعب ياجو، وإن كنا قد جربنا كل فرد في الجمعية للقيام بهذا الدور، مما اضطرنا إلى دعوة ممثل محنك ذي تجربة من خارج الفرقة ليقوم بتمثيله. ولم يكن شأنه في هذا الدور إلا كشأن الفتاة التي عهدنا إليها بدور دزدمونة. لقد كانت لياقته للدور من الناحية الظاهرية فحسب، وذلك أنه كان ذا وجه جميل وصوت خبيث وعينين خبيثتين.. لكنه بعد هذا كان جامدا إلى درجة اليأس، وكان خاويا من المقدرة على أي تعبير بعضلات

وجهه.. ذلك الوجه الجامد كوجوه الأموات، وكنت أنا أنظر إليه ثم أقول لنفسي في تصميم المخرج القح: "هذا بلاء لابد أن نتخلص منه بأي طريقة من الطرق!".

وبدأنا الرواية على دقات ساعة من ساعات الأبراج التي يسمع صوتها من بعيد. وكانت هذه الأصوات التي انتهى أمرها الآن تحدث أثرا عظيما في نفوس النظارة في ذلك العهد. وكانت تأتي في أثر هذه الدقات أصوات مجاذيف بعيدة تضرب في الماء (وكنا نحن الذين اخترعنا هذه الأصوات أيضا)، ثم يظهر بعد ذلك جندول وهو ينزلق على سطح الماء فوق المسرح، ثم يسمع صليل السلاسل التي يربط بها الجندول في وقد مدهون مثب في الشاطئ.. وهنا يأخذ الجندول في التحرك من جانب إلى جانب كان الأمواج تداعبه فعلا، ويبدأ عطيل وياجو دورهما وهما جالسان في الجندول، ثم لا يلبثان أن يغادراه ليمرا تحت دهليز المنزل ذي الأعمدة الذي كان يشبه سراى الدوج في البندقية.

وفي مشهد برابنتيو نرى الدار كلها تصطخب بالحياة، ونرى النوافذ الزجاجية كلها تنفتح لتطل منها رؤوس نعسانة لا يزال النوم يداعب جفونها، وقد أخذ الخدم ينسلون من الأبواب وهم يحملون أسلحتهم للقصاص من خاطف دزدمونها وساحر روحها. ويركب بعضهم الجندول مشيا على الأقدام، ثم لا يلبثون أن يعودوا بحجة أنهم نسوا شيئا ما، لكنهم يسارعون إلى الخروج ثانية. وكنا نحن قد أبرزنا المعنى العظيم الذي ينطوي عليه اختطاف الفتاة الأرستقراطية البيضاء على يد المغربي الأسمر في إخراجنا للرواية.

ولقد حدثني واحد ممن شاهدوا تمثيل المسرحية، وكان صديقا ساذجا، قال:

"تصور إن رجلا من تتار الفرس قد سرق دوقة عظيمة من قصر الدوق الأعظم.. فماذا كان يحدث في موسكو؟".

وكان الدوج جالسا في مقعده المعتاد في مجلس الأعيان وقد غطى رأسه بالبونية (الطرطور) ومن تحت البونية قبعته الذهبية التي لا نسميها تاجا، ومن أمامه

أعضاء المجلس جميعا لابسين قبعاتهم السود، وقد أحاطت بأكتافهم وجذوعهم الشرائط الحريرية المشجرة العريضة، والجواهر الضخمة التي اتخذوا منها أزرة لثيابهم تخطف الأبصار ببريقها ولآلئها. وكان شهود الاجتماع يلبسون الأقنعة السوداء، وكانت هذه من خصائص الإخراج العجيبة. وبصرف النظر عما أقحم على المشهد من هذا السخف بوجود جماعة من الأغراب في اجتماع المجلس في جلسة سرية تنعقد في منتصف الليل، فإني لم تطاوعني نفسي في حذف هذه الفقرة التفصيلية التي لاحظت منافاتها للمنطق والمعقول وأنا في رحلتي بالبندقية. ليكن. لا بأس من إثباتها، وإن لم تكن شيئا ضروريا في الرواية.

ولست أدري كيف كنت ألقي خطبة عطيل المشهورة في المجلس. لقد كان إلقاء رديئا لا يسر عدوا ولا حبيبا! لقد كان مجرد سرد قصة. ولعل السبب في هذا أنني لم أكن أدرك في ذلك العهد لا أهمية الكلام ولا أهمية الخطابة. إن كل ما كان يهمني هو المظهر الخارجي. والمظهر الخارجي وحده. ولم يكن مكياجي مكياجا ناجحا مع ذاك، وإن كان جسمي يبدو أنه يغني عن المكياج. وقد كنت أقلد صديقي العربي الذي لقيته في باريس وأستنسخه.. أو قل أشفه طبق الأصل، لأنه كان لا يزال يسمم روحي ويستولى على ذهني. والمهم هو أنني وإن كنت في ملابس التمثيل لم أقع فريسة لسحر مغني الأوبرا ذي الصوت العالي المدوي، فقد كانت خصائص الشرق وسماته المميزة تقوم سدا بيني وبين أخطائي القديمة الشنيعة، بحيث كت أسيطر سيطرة عجيبة على عنصر المفاجأة في حركاتي العربية الرشيقة ومشيتي الشرقية السائبة، وراحة يدي المضمومة الضيقة، وذلك لدرجة عظيمة لم أكن أستطيع معها أن أضبط هذه الحركات أو أسيطر عليها حتى في حياتي الخاصة. لقد كانت تصدر عني من تلقاء نفسها.

ولابد لي من النص هنا على بعض التفصيلات الأخرى من تفصيلات الإخراج في ذلك العهد، وهي الفصيلات التي كان يحرص عليها المخرجون ليستروا بها أخطاء الممثلين. فمن هذا ما كان يحدث في نهاية مشهد المجلس حينما يكون

الأعضاء قد غادروا مكان الاجتماع. ويكون عطيل ودزدمونة وبرانتيو قد خرجوا هم أيضا. ولا يبقى إلا الخدم الذين يشرعون في إطفاء الشموع والمشاعل، ثم ياجو الذي نراه مختبئا كالفأر الأسود في أحد الأركان. لقد كان الظلام دامسا ساعد ياجو على ضوء شاحب منبعث من مصباحين خافتين في أيدي الخدم على أن يخفي وجهه الميت. وفي الوقت نفسه جعل صوته الجميل يرن في الظلام أحسن مما كان يرن في أي مناسبة سابقة، وبدا مليئا بالتهديد والوعيد أكثر من ذي قبل وهكذا أصبت عصفورين بحجر واحد. لقد أخفيت أحد عيوب الممثل، جامد الوجه، ثم أظهرت حسنته الوحيدة التي هي صوته. وعلى هذا النحو كان المخرج يساعد الممثل بإخفائه عن أعين المتفرجين.

وكنا نقدم بدعة جديدة في ذلك العهد في المشاهد التي كانت تجري في جزيرة قبرص. ولنبدأ الحديث عن هذه البدعة بقولنا أن جزيرة قبرص كانت تختلف اختلافا كليا عن مدينة البندقية وإن شابهت إحداهما الأخرى فوق المسرح. إن قبرص بلد ترك، ولا يسكنها أوربيون بل أتراك. وكان الكومبارس في مشاهد الغوغاء القبرصيين يلبسون الملابس التركية.

لقد سألني صديقي الساذج الذي حدثتك عنه من قبل قال: "ماذا يمنع المرء من أن يسلط رجلا أسمر على جماعة من السمر؟".

إننا يجب ألا ننسى أن عطيلا قد جاء إلى جزيرة أطغئت فيها تبران الفتنة من عهد قريب. والفتنة لا تزال نائمة، ويمكن أن تشتغل من جديد إذا أمسكت بحطبها شرارة واحدة. والأتراك ينظرون إلى البندقيين شزرا. والبندقيون غير معتادين على مراعاة الشعائر والرسميات وأمور الكلفة. وهم حتى في هذا الموقف لا يستطيعون كبح جماح أنفسهم، بل هم يسلكون ويتصرفون كما لو كانوا في ديارهم. لقد كانوا يشربون في مكان له منظر كمنظر مشارب القهوة التركية مقام في مقدمة المسرح، وفي وسطه تقريبا، حيث يلتقي شارعان ضيقان من الشوارع الشرقية ينتهيان في

ظهارة من التلال الخلفية. وكانت أصوات الآلات الموسيقية الشرقية تنبعث من مشرب القهوة حيث كانوا يغنون ويرقصون، وحيث كانت أصوات هؤلاء السكارى تختلط بأصوات الموسيقى. وكان الأهالي الأتراك يمشون في الشارع جماعات وهم ينظرون باحتقار إلى هؤلاء الأوربيين المخمورين، قابضين على خناجرخم وسكاكينهم التي يخفونها طي صدورهم استعدادا لما قد يبدر من أعدائهم هؤلاء.

ولا يكاد ياجو يشعر بهذا الجو حتى يرسم خطة دسيسته، وذلك في نطاق أوسع مما اعتاد المخرجون إظهاره فوق المسرح، فلم يكن مشروعه ينحصر في إثارة شغب بين الضابطين اللذين يقفان في طريقه، ويحولان بذلك بينه وما يشتهي من الفوز بالمنصب الرفيع، بل لقد كانت المشكلة أكبر من هذا بكثير، لقد كان الذي يطمع فيه ياجو من أن يجعل هذين الضابطين يتسببان في إقارة فتنة أخرى في الجزيرة. وكان ياجو مؤمنا بأن الشيء الضروري لإثارة هذه الفتنة أن هو إلا شرارة واحدة.. شرارة فحسب. وهو لهذا ينفخ في نار نزاع صغير بين ضابطين اثنين مخمورين، وهو يرسل رودريجو، وينطلق هو نفسه ليحدث كل من يلقى في الشارع بما حصل.. وهو يصل آخر الآمر إلى النتيجة التي كان يصبو إليها. فها هما جماعتان من القبرصيين تنسلان إلى المشرب الممتلئ بالسكاوى لمهاجمة الغزاة والفتك بهم. وها هي ذي سيوف المهاجمين وسكاكينهم وخناجرهم تلمع فوق رسوسهم وتبرق. ويتخذ البندقيون مواقفهم في مقدمة المسرح وقد جعلوا ظهورهم للمتفرجين، ثم يقفون في انتظار المهاجمين. وتهجم الجماعتان على البندقيين من يمين ويسار.. وتبدأ المعركة.. حتى إذا استحر القتال رأينا "عطيل" يقتحم جموع المقتاتلين بسيفه، ثم لا يلبق أن يشطر به الخصمين جماعتين، تقف كل منها في ناحية، وتكون هذه من اللحظات التي تتجلى فيها مزايا عطيل الحربية، تلك المزايا التي تملك على من يراها لبه، ولا سيما حينما يبلغ القتال أشده، ويبهر الجميع بجرأته وعظيم شجاعته. كما تكون هذه لحظة من اللحظات التي يذهل فيها الإنسان لخطط ياجو الشيطانية.

ولا ينبغي أن يتولانا العجب من أن فعلة كاسيو التي أدت إلى تلك الكارثة التي سوف تكبر في عيني عطيل حتى تتجاوز المدى، بل يجب أن نفهم أن قضاءه قضاء دقيق، وأن حكمه حكم حازم صارم. وأن عقدة المسرحية يجب أن يعد لها المخرج إعدادا واسع النطاق، بحيث يتيح إخراجه كل مساعدة ممكنة يستطيع أن يؤديها للممثل.

فإذا بدأ الفصل الثالث انتهى كل ما في جعبة المخرج من هراء.. الهراء الذي يقصد به ستر ضعف الممثلين وعيوبهم، ثم وقعت المسئولية كلها على عاتق الممثلين أنفسهم. لكنني، إذا لم يكن لدي القدر الكافي من ضبط النفس وكبح جماحها بطريقة سهلة يسيرة، ومن الطاقة الداخلية الخلاقة التي تخلق الصورة التي لابد منها لهذا المشهد المفجع، والتي شهدناها في الفصل الثالث من مأساة "أريل أكوستا" (في الفصل الثاني والعشرين) حيث كان من اللازم المحتوم إظهار النضال الداخلي بين الاقتناع وبين العاطفة –وبالأحرى بين الفيلسوف وبين العاشق اللذين يتقمصان البطل –فإذا عرفنا هذا، فمن أين يا ترى كنت أحصل على ما هو أصعب من هذا بكثير، ألا وهو المهارة والمقدرة الفنية اللازمتان لدور عطيل، ذلك الدور الذي يقوم فيه كل شيء على التسلسل المضبوط الذي يربط الأسباب بمسبباتها في تطور عاطفة الغيرة، ابتداء من أشد مراتبها هدوء واطمئنانا، ثم مارة بمرحلة تولده االتي لا يكاد صاحبها يحس بها أو يلقى باله إليها، ثم لا تزال ترقى بعد ذلك وتشتد حتى تبلغ أعلى مراتبها، والذروة التي لا ذروة للغيرة بعدها. إنه ليس من الهنات الهينات إظهار هذا الخط الذي تسير فيه الغيرة وتتطور من تلك المرحلة التي يبدو فيها عطيل وكأنه طفل غرير ساذج مؤمن بحبيبته إيمان العجائز في الفصل الأول، ثم إلى المرحلة التي ينجم فيها شكه في معبودته، وبدء تولد الانفعال وجيشان العاطفة لأول مرة، ثم تطورها بعد ذلك إلى ما هو أشد في تتابع مر مؤلم لا رحمة فيه، وهي في كل مرحلة من مراحل نموها تزداد عنفا ومرارة حتى تبلغ أوجها.. وبالأحرى حتى تصبح جنونا بهيميا ووحشية لا ضابط لها.. ثم النزول بها

بعد أن تتجلى براءة الفريسة.. الضحية المسكينة.. ضحية هذا الانفعال الأعمى والعاطفة المجنونة البلهاء.. النزول بها من ذلك الأوج العالي إلى الحضيض الذي ليس بعده حضيض.. إلى وهدة القنوط واليأس، وغور الندامة وتأنيب الضمير.

فلله ما كان أشد بلاهتي حينما كنت أحاول أن أقوم بهذا كله غير مستعين بشيء إلا ببديهتي، وبديهتي فحسب. إنني لم يكن في وسعي بالطبع أن أصل إلى شيء ما أكثر من الإعياء والجهد الشديد، بل العجز الروحي والجسماني، واعتصار العاطفة السحرية حتى لا تبقى منها ذرة واحدة في كياني. ففي هذا النضال الذي لا يبقى لي فيه حول ولا طول كان يزايلني كل ما يسكن أن يسمى فنا، حتى هذا القدر القليل الذي اكتسبته في الأدوار التي لعبتها من قبل —هذا القليل من الخبرة التي كنت أحسب أنني حصلت عليها منذ أن لعبت دوري في مأساة "قسوة القدر" (الفصل السابع عشر). لقد ضاع مني كل ما تعلمته من ضبط النفس وكبح جماح العاطفة، وأفلت مني زمام السيطرة على مزاجي.. وشحب الدور حتى أصبح بلا لون، ولم أعد أشعر بشيء إلا إعياء كل عضلة من عضلات جسمي واخشوشان صوتي لطول ما أنهكته وأنهكت أعضائي جميعا، كما كنت أحس بتلك الدروع الروحية التي أبرزتها حولي فجأة، ومن كل جانب، الدروع التي تشبه (تصادم) السيارات هي والقطارات، والتي تبرز لتدفع عن السيارة أو القاطرة ما يعترض سبيلها من العوائق.. لقد أحسست بتلك الدروع الروحية أنشرها من حولي لأدفع بها عن نفسي المشكلات الكثيرة التي وضعتها في طريقي بلا سبب، والتي كانت من الكثرة بحيث كان احتمالها فوق طاقتي.

ومن العدل أن أذكر أنه كانت ثمة مواضع لم أكن فيها رديئا إلى هذا الحد في النصف الأول من الرواية. من ذلك مثلا المشهد الأول من الفصل الثالث، وهو المشهد الذي يجتمع فيه عطيل وياجو، والذي يبذر فيه ياجو أول بذرة من بذور الشك في نفس عطيل، ثم مشهد المنديل بين دزدمونة وعطيل.. ومشاهد أخرى غير هذين. لقد كنت أبدي في هذه المشاهد ما تستلزمه من حسن الصنعة وقوة

الصوت والحنكة الطيبة والمقدرة الكبيرة، لكنني، وقد أحسست بعد ذلك بعجزي، لم أعد أفكر إلا في المجهود العنيف والتوتر العضلي المصطنع. وكان هنا موضع الشعور نفسه بفراغ العاطفة وتفاهة التفكير، وبالإعياء الشديد وموات الوجدان وانعدام الإحساس بالذات.. وكل ما كنت أعانيه من تلك العلل في دور "بيتر" في رواية "لا تعش لتسر نفسك ولكن لترضي الله مولاك" (الفصل الثامن عشر).

فمن ثمة، لا يمكنني أن أتحدث عما نسميه "النمو التدريجي المنتظم للعاطفة أو الانفعال". وكان صوتي هو أسوأ ما في تمثيلي كله، فالجهاز الصوتي جهاز شديد الحساسية إلى درجة كبير، وهو ينهار ويتلف أمام المجهود الذي يفوق طاقته، بل هو قد أبدي من النذر أكثر من مرة في أثناء التدريبات، والظاهر أن الذي كان قد تبقى من طاقته لم يكن يكفي إلا للفصلين الأولين.. ثم أخذ بعد ذلك يخشن وتطرأ عليه البحة، حتى لقد كان من الضروري وقف التدريبات أياما عدة دفعة واحدة ليفرغ له الطبيب بما في جعبته من علاج وتطبيب. ولم يبدأ فهمي للموقف على أصله إلا هنا فقط، وذلك حينما وقفت من الحقيقة وجها لوجه. وذلك أن الممثل إذا أراد أن يكون من ممثلي المآسي الممتازين فلابد له من أن يعرف أشياء كثيرة، وأن يقوم بعمل أشيا كثيرة، وإلا فإنه سوف يعجز عن القيام بتمثيل دوره ولو حفلة واحدة. وسر الأسرار في مقدرة الممثل هو صوته. وقد عرفت هذا ووقر في ذهني مذ كنت أظنني سوف أتفرغ للأوبرا والأوبرت، فلما فرغت نهائيا للمسرحية آمنت أنه هنا ألزم مائة مرة منه هناك. ولم يكن في ذلك إثارة من ريب، فلقد كنت أشعر في الفصول الأخيرة من عطيل أن صوتي ينحشرج في أعماق صدري، وأنني كنت ألوي حجابي الحفيز وزوري قيا شديدا، وبالأحرى كنت (أحزق) حزقا متعبا يحبس صوتي ولا يسمح له بالإنطلاق والتردد في جنبات المسرح ومن ثمة أوقفت التدريبات مدة، ثم دفعني ما كنت مفطورا عليه في ذلك الوقت من عناد إلى العودة إلى الغناء، بفكرة أنني كنت يوما ما ذا تجربة في هذا الفن من الفنون الصوتية، ومن ثمة ابتكرت طريقتي الخاصة في تطويع صوتي للإلقاء المسرحي. ولابد لي هنا من

الاعتراف بأنني وصلت في هذا إلى نتائج طيبة. ولم يكن من تلك النتائج بطبيعة الحال أن أصبح صوتي أقوى وأكبر، بل كان أعظم ما وصلت إليه هو أنه أصبح ألين وأكثر طواعية وأيسر استعمالا، وأنني أصبحت مستطعيا أن ألعب الرواية كلها بصوت صالح مستقيم، لا أن أستنفد طاقة صوتي في فصل أو فصلين.. ثم يكون عوضي على الله في الفصول الباقية! ولم يكن هذا التقدم الملموس مقصورا على هذا الدور الذي أقوم به في ذلك الحين فحسب، بل كان تقدما لازمني في حياتي المستقبلة الفنية كلها.

ولقد كان العمل الذي أنجزته في ذلك الوقت عملا عظيما مرهقا لم تحتمله قواي، بحيث لم تكد التدريبات تنتهي حتى اضطررت إلى ملازمة الفراش أياما طويلة كان قلبي في أثنائها يخفق خفقانا شديدا، وكانت بعض أزمات الصدر التي تشبه الربو تنتابني فيصيبيني الشرق وتتولاني الغصة. ثم نعود إلى تدريباتنا، لكنها لا تلبث أن تصبح نكالا لي وتعذيبا. ومع هذا لم يكن في وسعنا أن نوقفها، فقد تكبدنا من النفقات الضخمة ما لابد من تغطيته بأي ثمن، ومهما تجشمنا في سبيله من بلوى وغناء.. اللهم إلا إذا أردنا أن نعرض أنفسنا للإفلاس الذي لا قيامة لنا بعده، وإفلاس جمعيتنا —جمعية الفنون والآداب —معنا، إذ لم يكن أمامنا ملجأ نستطيع أن نلتمس منه العون المالي إلا حفلاتنا التمثيلية. أضف إلى ذلك ما كنت ألاقيه من عناء وأحتمله من جهد بوصفي ممثلا ومديرا مسرحيا. لقد كنت أنا نفسي أصر على مواصلة التدريبات، وظللت على إصراري هذا على حين كان من هم أكثر تجربة مني وأعظم حنكة ودراية من الممثلين الآخرين يحاولون اقناعي بوقفها.

ثم ثار الفن لنفسه آخر الأمر، وانتقم انتقاما هائلا. إن المسرح لا يلبث أن يعلم من كان مفطورا على العناد وصلابة الرأي، ويحل عليه غضبه، وينزل به أشد العقاب جزاء اعتداده بنفسه وتجشيمها ما لا تطيق.. ولقد كان درسا حسنا.

وجعلت أحدث نفسي مرة وأنا مستلق في فراش المرض بعد أحد التدريبات،

وكان قلبي يخفق، وصوتي محتبسا: "كلا. إن هذا ليس من الفن في شيء.. إن سالفينى الذي بلغ من السن عتيا، حتى ليصلح أن يكون لي أبا.. لا يصيبه الجهد، ولا يتولاه الإعياء من حفلة واحدة يقوم بالتمثيل فيها، مع أنه يلعب في صالة "المسرح الامبراطوري الكبير" الضخمة.. فمالي أنا لا أستطيع أن أتم تدريا على فصل واحد أقوم به في غرفة صغيرة؟ إنني أذبل وبهبط وزني كأنما ينتابني ويحل بي مرض خطير. فما هذا؟ وكيف يا اليهي سوف أستطيع النهوض بتمثيل هذا الدور. وأي شيطان شرير أغراني بالتفكير في تمثيله؟ فيا ليت شعري.. إن المأساة قد تبدو قبل تمثيلها بديعا رائعا.. حتى إذا جد الجد. وتبدل الخيال فأصبح أمرا واقعا، لم تعد شيئا جميلا رائعا كما كان الإنسان يتصور من قبل".

وخيبة أمل أخرى! لقد حدث حادث مؤسف في التدريب بالملابس وفي أحد المشاهد الهامة بيني وبين ياجو.. فلقد قطعت يد صاحب دورياجو بخنجري، وتدفق الدم من جرحه صبيبا، ونوقف التدريب طبعا، وجاء الطبيب على عجل، وذعر الموجودون.. إلا أن هذا كله لم يذهلني بقدر ما أذهلني برود الجمهور المتفرج وقلة اهتمامه بتمثيلي ! لقد آذاني هذا ونال مني بما لم ينله مني أي شيء آخر. فلو أنني كنت قد تركت في هذا الجمهور الطابع العظيم الذي كنت أتوق إليه وأحلم به، ثم جرحت في نشوة التمثيل ممثلا آخر غير السيد ياجو المحترم.. لو حدث هذا لالتمسوا لي الأعذار وقالوا إنني كنت أمثل تمثيلا قويا عنيفا لم أستطع معه السيطرة على مزاجي والتحكم في فطرتي. على أن هذا لو حدث لكان عذار شنيعا.. عذرا أقبح من الذنب نفسه.. لأن من أشنع أخطاء الممثل ألا يحسن السيطرة على مزاجه والتحكم في فطرته وأعصابه. وإذا اعتذر له أحد بذلك لما كان له بعذر..

بل كان رياء ونفاقا وتملقا. لكنني جرحت رجلا يمثل أمامي.. جرحته في استهتار وقلة مبالاة.. ولم يكن تمثيلي هو الذي ترك طابعه في جمهور المتفرجين بطبيعة الحال.. لم تكن (فلاحتي) هي التي فعلت ذلك.. بل كان الدم المتدفق هو

الذي أثر في الناس وأثارهم وترك طابعه فيهم. وكان هذا شيئا مؤسفا مؤذيا للمشاعر بلا شك. أضف إلى ذلك أن الحادث المشئوم كان دليلا له أثره العميق في أذهان العارفين على عدم توافر عنصر ضبط النفس وكبح جماحها في حضرتي(!).. وهو العصنر الذي لا يكون الممثل ممثلا جديرا بهذا الاسم إذا افتقده. وذاعت في المدينة أنباء الحادث النحس، ثم انتقل الحديث عنه إلى الصحافة. وكان الكلام عنه فيها مما لذ الجماهير وأثار اهتمامهم، وربما جعلهم ينتظرون مني المزيد (!) من التجريح والتقتيل.. وما لا يمكنني أن أشفي شهواتهم منه!

ولم ينجح الإخراج النجاح المنشود، بل لم تسعفنا الأثاثات الفخمة والرياص المسرحي الثمين في تدارك أوجه النقص.. إن الناس لم يعيروا الأثاث إلا قدرا قليلا من انتباههم. ولعل السبب في ذلك هو أن فخامة المناظر بعد مأساة: "أوريل أكوستا" أصبحت من الأشياء التي تتخمن النفس، وتسرع إليها بالشبع، أو لعل السبب هو أن الأثاث المسرحي المبالغ فيه، و(الأكسسوار) الفخم من الأشياء التي لا تظهر قيمتها وضرورتها إلا حينما تظهر معها أشياء أخرى أهم منها أما هذه الأشياء فهي: الممثلون الذين يقومون أمامك بتصوير شخصيات عطيل وياجو ودزدمونة. لقد كان هؤلاء غير موجودين فوق المنصة على الإطلاق، ومن ثمة فقد كان يبدو أن تمثيل هذه الرواية العظيمة لم يعد علينا إلا بثمرة جيدة واحدة فقط.. ذلك أنها كانت درسا عمليا جيدا..، درسا قاسيا كان فيه الرد الكافي على عنادي وركوب رأسي، وزهوي وكبريائي، وجهلي القبيح بمبادئ الفن الصحيح وتكتيكه السليم. وقلت لنفسي وأنا أعض إصبع الندم:

"ولد يا كونستانتين: لا تحاول بعد اليوم أن تلعب هذه الأدوار قبل الأوان. واسأل الله المرءوف الرحيم أن يمن عليك، ويوفقك إلى لعبها في أخريات حياتك المسرحية".

وعلى هذا.. قررت أن أنتظر.. فلا أقدم على تمثيل المآسي حتى يحين الأوان.

ولكن لم يمض وقت طويل حتى زار موسكو ممثل مشهور لعب عطيل، فكانت فرصة راح الجمهور، كما راحت الصحافة، يذكرني بكلام طيب في هذا الدور.. وكان هذا الثناء مخدرا عجيبا جعلني أحلم من جديد بتمثيل هاملت وماكبث والملك لير. تلك الأدوار التي كانت فوق مقدوري في تلك الأيام، والتي لم أكن أستطيع فيها إلا أن أمزق عاطفتي وأحطمها تحطيما.

فهذا سبب من الأسباب التي جعلتني أعود مرة ثانية إلى حلمي الجميل بتمثيل المآسي.

وسبب آخر أحيا الآمال القديمة وجدد شبابها.

لقد حضر الممثل العظيم روسي بنفسه ليشهد مأساة عطيل في إحدى الحفلات التي كنا نقوم بها. وجلس روسي بين المتفرجين من أول الرواية إلى آخرها، وكان يجاملنا بالتصفيق مع المصفقين كما تقضي بذلك تقاليد المسرح بين الممثلين.. إلا أنه لم يفكر في تشريفنا خلف الكواليس.. لكنه طلب من أحدهم أن يبلغني أنه يولد لو أن أزوره، لأنني لم أزل شابا.. ولأنه رجل كبير (طاعن في السن) قد أصبح.. على حد تعبيره هو. وذهبت لزيارة الممثل العظيم وأنا أرتعج ارتعادا روحيا كلها رهبة وكله توجس.

لقد كان روسي رجلا ساحرا جذابا، دمث الأخلاق رقيق الحاشية، واسع الثقافة واسع الاطلاع إلى حد كبير. ولم تفته بطبيعة الحال دقيقة واحدة من دقائق الإخراج. لا الخطة العامة، ولا الصبغة التركية التي أظهرت فيها قبرص والقبرصيين، ولا تلك اللعبة التي غطيت بها عيب ممثل دور ياجو حين دبرت له المشهد المظلم.. إلخ.. إلا أن هذ كله لم يدهشه كثيرا ولم يستثر حماسته. بل لقد كان ضد المناظر الصارخة الألوان، والملابس الزاهية.. بل ضد المناظر الصارخة الألوان، والملابس الزاهية.. بل ضد الإخراج نفسه، لأن هذا كله كان يذهب بقسط كبير من انتباه الجمهور.. أكبر مما يجب.. وبهذا كان يصرفهم إلى حد ما عن الممثلين

أنفسهم. وشرع يقول لي:

"كل هذه المباهج المسرحية –أو سمها الألاعيب المسرحية إن شئت –تكون ضرورية لابد منها حينما لا يكون ثمة ممثلون. والملبس الجميل الفضفاض يمكن أن يستر الجسم المعيب المنخوب الذي لا يخفق بين جوانحه قلب فنان نابض حي. إن هذا اللبس الزاهي شيء ضروري لا غناء عنه لأولئك الذين لا مواهب لهم.. أما أنت.. فلست في حاجة إليه مطلقا".

وبهذا الثناء استطاع روسي أن يضع حبة الدواء المرة التي أراد أن أزدردها في غطاء من الحلوى، وكان يحدثني بطريقته الظريفة ومنطقه البديع، وإشارات يديه المعبرة. ووصل حديثه قائلا:

"أما الذي كان يقوم بدور ياجو فممثل لا يرتفع إلى مستوى فرقتكم.. وأما ممثلة دور دزدمونة ففتاة جميلة حقا إلا أنها لم تنضج بعد، ومن الظلم أن نحكم عليها الآن، لأن الأرجح أن هذه هي المرة الأولى التي تقف فيها فوق خشبة المسرح.

وتبقى أنت!".

وهنا، شرع الممثل العظيم يوجه إلى نظراته الدراسة الفاحصة.. (والظاهر أنني كنت مادة متعددة الجوانب لتفكيره الغزير).

"لقد منحت الله القدير ما يلزم الموقوف على خشبة المسرح كله، وللأدوار جميعها.. لعطيل.. وأدوار شيكسبير. (وهنا شعرت بقلبي يكاد يثب من بين جنبي!) والأمر في يديك أنت.. وكل ما تفتقر إليه هو.. الفن.. والفن سوف يأتي، بالطبع..".

وبعد أن قال الحقيقة الكاملة، شرع يطرز حواشيها ببعض عبارات الثناء. وهنا رحت أنا أسأله بدوري:

"ولكن.. من أين، وكيف، وممن يجب أن أتلقى وحي ذلك الفن؟".

وأجاب روسي العظيم:

"هو هوه! إنه إن لم يكن في الدنيا كلها أستاذ عظيم تستطيع أن تلقى إليه بزمامك، وتوليه ثقتك ففي وسعي أن أدلك على أستاذ أعظم منه.. أستاذ ليس أعظم منه في الدنيا بأسرها".

وسألته متلهفا:

"ومن عسى يكون هذا الأستاذ؟"

"أنت! أنت نفسك؟"

قالها.. وهو يحرك يديه تلك الحركات الخالدة التي اعتدناها منه في دور "كين" الخالد.

وأربكني منه أفة، بالرغم من جميع الكيوهات –أعني التلميحات– التي كنت أوجهها إليه، لم يقل لي شيئا عما ذهبت إليه من التفسير الذي أبرزت فيه دور عطيل. لكنني بعد حديث طويل، وبعد أن أخذت أحكم على نفسي بلهجة أقل هوى وتحيزا لنفسي، عرفت أن روسي لا يريد أن يقول أكثر مما قال. وأنه ليس هو فقط، بل إنا كذلك، لم نستطع أن نفهم ماذا كان تفسيري لدور عطيل. لقد كان كل الذي حدث هو أن همي كله كان منحصرا في مواصلة تمثيل الدور إلى النهاية دون أن يحدث توقف، ودون أن تعترض سبيلي عقبة، وفي اعتصار روح الفجيعة والمأساة من أغوار نفسي اعتصارا، وفي خلق نوع ما من التأثير أطبع به جمهور المتفرجين، وفي أن أظفر في أعينهم بالنجاح، وفي ألا ينتهي تمثيلي إلى خيبة وفضيحة. وهل يمكن أن ينتظر أحد من مغن وهو يزعق ويلعلع بأعلى صوته أن يعطينا أرخم درجات غنائه، وأن يفسر لنا بطريقة فنية الأغاني التي يغنيها والنبرات الصوتية المنفردة فيما يسمعنا إياه؟ كيف؟ إن هذا كله يذهب في عنف الصوت

وحده، ويتلون جميعا بلون واحد. وهذا تماما كما يفعله المصورون حينما يدهنون سورا مثلا بلون واحد لا يتعدونه. وهم بهذا يبتعدون عن الفنان الأصيل.. الفنان الحق.. الذي يستطيع أن يرى جمهورا من النظارة، في إحكام دقيق واطمئنان تام، تفسيره لأحد الأدوار وفق الصورة التي خلقها خلقا لهذا الدور. ولكي يقوم الممثل بهذا كله لا يكفي أن يكون ممثلا موهوبا، وأن تكون له مواهبه الطبيعية.. بل يجب أن تتلمذ له المقدرة والصنعة والفن.. وهذا هو ما علمني روسي إياه، وما لم يستطع أن يعلمني شيئا غيره.

وقد علمتني التجربة وطول الحنكة هذا الشيء نفسه.. التجربة والمران الشخصي اللذين حرصت على أن يكونا عدتي فيما أقوم به من عمل مسرحي فيما بعد، وفي أعمال المستقبل جميعا.

(باقي فصول الكتاب في الجزء الثاني)

الفهرس (الجزء الأول)

_Toc32188300